<36607890140013

<36607890140013

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber die Musik,

deren Theorie, und den Musikunterricht,

von

Urban.

Zur

Begründung

einer

Normal-Musikschule,

herausgegeben.

Der Ertrag dieses Werkchens ist zum Besten der beabsichtigten Anstalt, und kostet das Exemplar zwanzig Silbergroschen.

Elbing 1823.

Gedruckt bei Friedrich Traugott Hartmann.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Allen Beschützern und Beförderern der Wissenschaften und Künste, sey hiemit ehrerbietigst gegenwärtiges Werkchen, in dem Vertrauen gewidmet, daß Sie dem Unternehmen welches dadurch angekündigt wird, Ihren Beistand und Unterstützung, in jeglicher Art, werden angedeihen laßen. Die Art wie die geneigten Gönner den einen oder die andere, der beabsichtigten Anstalt gewähren wollen, bittet der Verfaßer ergebenst, gefälligst ihm anzeigen zu laßen, damit er bei deren Eröffnung Ihre Güte in Anspruch nehmen darf. Der reine Ertrag dieses Werkchens, soll nach und nach wie er eingeht, in die hiesige Sparkasse niedergelegt, und die Verwendung deßelben, in die Anstalt selbst, wenn solche eröffnet wird, öffentlich angezeigt werden.

Elbing, im März 1823.

Inhalt

Ueber die Musik	Seite	1.
Theorie der Musik	—	23.
Grundzüge zur Theorie der Musik	—	74.
Musikunterricht	—	84.
Plan zu einer Normal-Musikschule	—	104.
An die Leser	—	109.
An die Tonkünstler und die Tonkunstfreunde	—	110.
An die befangenen Kunstgenossen	—	111.

Berichtigungen.

Seite 13, Zeile 20, statt: Sprachdichtung, lies: Wortdichtnng,

— 45, — 23, statt: das Tonsystem dargestellt würde, lies: bei der Feststellung des Tonsystems verfahren würde,

— 45, — 24, statt: würde, lies: müßte,

— 47, — 3, statt: wie es das melodische Prinzip bedingt, lies: wie es das Maaß der Octave und Quinte bei der Feststellung des Tonsystems giebt,

— 49, — 16, nach: namentlich DA, lies: wenn man die Tonleiter mit den Buchstaben C D E F G A H C bezeichnet annimmt,

Ueber die Musik.

Seit dem fast gänzlichen Verfall der wahrhaften Kirchenmusiken, sowohl in der Dichtung wie in der Darstellung, scheint aus der Musik alle Würde und Erhabenheit, und aller fromme und erhebende Ausdruck gewichen zu seyn, wenn nicht Händel, Haydn und Mozart noch über ihren Gräbern sie uns hören ließen.

Das ist keine Kirchenmusik, die uns mit dem Saus und Braus des heutigen Opernspektakels, oder mit dem Getöse der türkischen Musikchöre, die jetzt vor christlichen Heeren einherziehen, umfängt; oder die uns vom ersten bis zum letzten Satz, im sogenannten doppelten Kontrapunkt, mit schlecht erfundenen Themen, die in der Ausführung bearbeitet sind, gleich einem schlecht gerechneten Exempel, das nirgend stimmt, herumzieht. Nein! nur das ist Kirchenmusik, die

gleich Geistergetön aus himmelhoher Ferne, bald sanft, bald kräftig, Trost und Ergebung, in die betrübten und bewegten Herzen, die vor dem Ewigen offen und demüthig daliegen, flüstert.

Aber es muß auch die Kirchenmusik, soll sie wirken und in ihrer Herrlichkeit auf uns einströmen, mit frommem Sinn erfunden, und mit frommem Sinn genossen werden.

Die Tonkunst, die reinste und heiligste aller Künste, die auf alle Menschen ihre Allgewalt äußert, ist zur Zeit, mit geringer Ausnahme, ein eitles Spielen mit den Tönen geworden, das blos mit dem Verstande erfunden, auch für diesen nur genießbar, und dem aller wahre Ausdruck fremd ist.

Die Tonkunst ist die Sprache der Empfindungen, und sie soll in der Oper Charaktere und Handlungen darstellen. Ihr Wesen ist Gesang, und sie wird auf vielen tausend Claviren herumgezerrt, deren Einrichtung keinen Gesang zuläßt. Statt daß sie den Gefühlen gebieten soll, muß sie den Kehlen und den Fingern gehorchen. In der Oper will sich der Sänger,

im Concert der Virtuos, nicht in dieser, sondern durch diese Kunst zeigen, und sie soll ihm dabei dienen. Sie, diese herrliche Kunst kann nicht dienen, sondern nur allein herrschen; wenn sie aber nicht über unsere Gefühle herrschen, sondern nur unseren Verstand beschäftigen soll, so läßt sie uns — kalt! Die Mehrheit der jetzigen Künstler und Kunstfreunde ist leider von dieser Kälte ergriffen, ohne daß sie es wissen, daß dem also ist. Sie wähnen, sie schweben so im Aether der Kunst. Die Verkennung des Wesens der Kunst überhaupt und derjenigen Mittel, durch welche der wahre Ausdruck, dessen die Tonkunst mächtig ist, hervorgebracht werden kann; desgleichen die über alle Maaßen schlecht und irrig bearbeitete Theorie dieser Kunst haben dahin geführt. Durch diese so erzeugte Einseitigkeit ist denn aber auch der flache Weg gefunden, auf dem die Afterkünstelei einherschreitet, und ein großes Heer von Kunstliebhabern um sich versammelt hat, die verblendet, diese Abart für die einzig wahre Art hält.

Es giebt nur eine Kunst, aber mehrere Künste. Diese sprechen in der Gesammtheit

das ganze Wesen jener durch Worte, Töne, Farben, Stein, Metall und sonstigem Material, das zu Kunstgebilden gefügig ist, aus. Schönheit beruht in der Form, und wer die Schönheit findet, hat auch die ihr gebührende Form gefunden, indem sie nur in dieser erscheinen kann.

Nicht nur in den Künsten, in denen die Kunstgebilde im Raum erscheinen, als Malerei, Bildhauerei, u. s. w.; sondern auch in der Dicht- und Tonkunst beruht Schönheit in der Form; denn jegliches Kunstgebilde kann nur durch die Form uns anschaulich werden, und es ist gleichviel, ob diese Anschauung durch den äußern oder den innern Sinn geschieht. Leben, Reiz und Anmuth giebt der Künstler der Schönheit aus seinem eigenen Reiche, welches er im Herzen trägt, und diese haben weder Form noch Regel.

Alles, was die Kunst erschafft, muß wahr seyn, und muß schön seyn. Eins ohne das Andere giebt kein Kunstwerk. Daher muß der Künstler nicht die Natur nachahmen, sondern der Natur nachahmen; denn die Natur ist immer wahr, aber nicht immer schön. In der

Kunst

Kunst ist alles ideal, denn die Kunst selbst ist ein Ideal, doch kann über die Grenzen des Natürlichen, selbst die ausschweifendste Fantasie nicht hinaus, denn Alles was sinnlich empfindet, ist auf den Kreis der Natur beschränkt.

Das Kunstwerk kann nur empfunden, die Form aber begriffen werden. Die Form ist das Wissenschaftliche an dem Kunstwerk; sie kann in Regeln aufgelößt, und diese gelehrt und gelernt werden. Die Regel findet ihren Grund in den Elementen der Kunst; und die Elemente ihren Grund in der Natur.

Das Kunstwerk genießen und das Kunstwerk begreifen, sind zwei verschiedene Gegenstände. Zu dem ersten gehört Kunstgefühl, zu dem zweiten Kunstkenntniß. Der Laie bedarf nur das erste, der Künstler und ächte Kunstliebhaber muß beide besitzen.

Kunstkenntnisse können nur durch das Talent für die Kunst erworben werden. Das Talent für die Kunst, begreift diejenigen Fähigkeiten des Menschen in sich, durch welche die Elemente der Kunst und die Formen in denen die

Kunstwerke geschaffen, wahrgenommen werden. Wahrer Sinn und wahres Gefühl für die Kunst, sind nicht immer mit dem Talente verbunden, und nicht zu selten, besteht das Talent ohne diese Eigenschaften. Das Talent muß förmlich und ganz ausgebildet werden, das Gefühl aber wird durch die wahrhaften Kunstwerke aufgeregt und mittelst des Talents zum Bewußtseyn gebracht. Das Talent allein, hat keinen Geschmack (ästetische Urtheils-Kraft) denn der Geschmack ist das Produkt des ausgebildeten Talents und des wahrhaften Gefühls; daher Geschmack ohne Kenntnisse, unmöglich ist.

Glückliche Naturanlagen, ohne gehörige Ausbildung, ersetzen dem Scheine nach Manches, führen aber durchaus zu keiner klaren Kunstansicht. Wer bei wahrhaftem Gefühl für die Kunst, sein Talent nicht ausgebildet hat, — welche Ausbildung, nicht allein in der mechanischen Fertigkeit des Auges, des Ohres, der Finger u. s. w. besteht, — hat so zu sagen die Grammatik der Kunst nicht gelernt, und wo diese nicht gewonnen ist, bleibt der Geschmack stets ferne. Daraus folgt denn: daß das wahre

Be-

Begreifen der Kunstwerke auch ferne bleibt, und daß, wer ein Kunstwerk selbst nicht begriffen hat, es andern auch nicht begreiflich machen kann, und überhaupt unfähig ist, über Kunstwerke und Kunstleistungen zu urtheilen.

Soll die Tonkunst ihrem innersten Wesen nach gedeihen, so muß sie zu der Quelle aus der sie entsprossen, zu der Religion und ihren Tempeln zurückkehren. Allda muß sie aber mit geringen Mitteln Großes leisten, und dem Tand und Bombast der heutigen profanen Musik gänzlich entsagen. Die menschliche Stimme muß da ihre höchste Triumpfe feieren, und nur von wenigen aber zweckmäßigen Instrumenten unterstützt werden.

Das Gesagte ist nichts Neues, sondern etwas Altes, denn es wurde in früherer Zeit erkannt, geübt und getrieben.

Italien gelangte zu seiner vormaligen Hoheit in der Tonkunst dadurch, daß es bei seinen Kirchen und Klöstern, Musikschulen anlegte, in welchen vorzugsweise, die menschliche Stimme vortrefflich ausgebildet wurde, und aus welchen

auch ihre unsterblichen Künstler hervorgingen, die ihren Geist ganz besonders in dem Höchsten und Herrlichsten was die Tonkunst geben kann, in der Kirchenmusik, ausströmten. Die Menge wurde dadurch erhoben und begeistert, und sie, von frommem Sinne geleitet, steuerte willig und gerne zur Erhaltung dieser Pflanzschulen.

Unsere Voraltern erkannten ebenfalls die Quelle aus der die Tonkunst floß und schirmten ihren Lauf. Sie stifteten bei den Kirchen Singchöre, wie sie jetzt noch in Sachsen und in Schlesien bestehen; desgleichen Instrumental-Musikchöre in den Stadtmusiken; beide vereint besorgten die Musik bei den Kirchen und bei den Handlungen die aus kirchlichen Gebräuchen herkamen. In jüngerer Zeit wurden diese Vermächtnisse unserer kunstsinnigen frommen Vorfahren zerstört. Der Gesangunterricht wurde als unnütz aus den Schulen verwiesen und dadurch zugleich die Singechöre aufgelößt. Die Stadtmusiken wurden als überflüßige und nichts bedeutende Anstalten, bei der Einführung der allgemeinen Gewerbefreiheit, dem öffentlichen Gewerbe preis gegeben. So geschah es denn, daß den Kirchen und Gemeinen diese Institute,

tute, welche von den Vorfahren zur Erhaltung der Kirchenmusik wohl begründet waren, und die Mittel durch welche sie erhalten wurden, verloren gingen. Dieser Verlust wurde nicht nur gar nicht empfunden, sondern als wirklicher Gewinn angesehen.

Doch das war fast natürlich, denn man hatte die Kirchenmusik nicht mehr lieb, und das Wesen der Tonkunst und ihr Getriebe, hatte seit einem halben Jahrhundert, allmählig eine ganz andere Gestalt angenommen. Letztere bekam es durch das sich immer mehr verbreitende Opernwesen, und die allgemeine Hinneigung zum Clavierspiel. Gesang wurde im Anfang dieser Epoche wenig betrieben, sondern erst in neuerer Zeit im Allgemeinen damit angefangen. Indeßen zu aller Zeit da die Kunst verfiel, geschah es durch die Künstler. Sie diese Künstler hatten schon vor jener Epoche keinen hohen Hymnus in den Tempeln anstimmen können, durch den die Menge begeistert wurde. Sie ergaben sich, zu Folge einer höchst irrig zusammengestellten Theorie, harmonischen Speculationen die keinen Grund hatten, und setzten nach diesen, ihre Werke zusammen. Sie waren überhaupt von dem Wege der Natürlichkeit, auf den der Künstelei gerathen.

Dennoch war bei der Menge der Sinn für das Höchste der Tonkunst nicht verloren. Grauns Tod Jesu, dieses herrliche Werk wurde gleich nach seinem Erscheinen überall begehrt und genossen; desgleichen später Haydns vortreffliche Schöpfung, und Mozarts tief bewegendes Requiem. In dieser Zeit wurde auch der große und allgewaltige Händel wieder wach, dessen Kraft und Herrlichkeit in neuester Zeit aber erst ganz gefühlt wurde.

Jede Kunst muß ausarten und endlich verfallen, wenn nicht stets dafür gesorgt wird, daß die Elemente derselben klar und richtig gelehrt, deren Theorie überhaupt immer gründlicher bearbeitet, und sie vor allen Dingen eine ihr gebührende öffentliche Lehranstalt hat. Es ist durchaus nicht anzunehmen, daß die einzelnen Künstler, die durch ihre Kunstleistungen ihr tägliches, größtentheils sauer zu erwerbendes Brod, suchen müssen; die von manchen Leidenschaften bewegt, von manchen Bedrängnißen des Lebens getrieben, stets dem Studium der Kunst so treu und ohne alle Rücksicht ergeben seyn werden, daß dadurch allein der Geschmacklosigkeit gesteuert, und dem Verfall der Kunst vorgebeugt werde. Verfällt bei dem vorher Bedingten,

dennoch

dennoch die Kunst, so kann das nicht sogleich allgemein geschehen, und angehenden Künstlern stehen immer die wahren Quellen offen, und Studium und wahres Gefühl wird sie den richtigen Weg finden lassen, auf dem sie den ewigen Spruch der Kunst bestätigt finden werden: daß das Schöne wahr, und das Wahre schön, seyn muß.

Höchst auffallend muß es erscheinen, daß in ganz Deutschland sich nicht eine Bildungsanstalt für die Tonkünstler befindet, in der dieselben ohne Nebenrücksicht, allein in der Tonkunst, und in allem zu ihr gehörigen Wissenschaftlichen, tüchtig und gründlich unterrichtet werden, da für jede andere Kunst und Wissenschaft, in manchen Staaten sehr viel geschieht, überall aber etwas. Was bei den Universitäten, Gymnasien, und andern Schulen für den Unterricht der Musik geschieht, ist in Rücksicht auf eine allgemeine und normale Bildung in derselben, durchaus von keinem Belang.

Die Musikanstalten zu Paris und Prag sind keine begehrungswerthe Institute, denn sie liefern mit großen Zurüstungen und bedeutenden Kosten etwas, daß in dem gemeinen Nutzen aufgeht, und für die Bildung der Musik im Allgemeinen, keinen

besonderen Werth hat. Was die Ausbildung der Sänger und Instrumentisten zu sogenannten Virtuosen betrift, so könnte diese zur Zeit unberücksichtigt bleiben, da in Deutschland, besonders was die Instrumentisten betrift, es damit noch keine Noth hat. Was die Sänger, insonderheit die für die Bühne, anbelangt, so müßte sich die Forderung die an das deutsche Singespiel, als solches, gemacht werden kann, erst näher bestimmen; wo es sich alsdann finden dürfte, daß dazu, zwar geübte Sänger mit schönen Stimmen gebraucht werden, welche aber auch zugleich gute Schauspieler seyn müssen. Es kommt daher nicht darauf an, die einzelnen Sänger und Instrumentisten, zu einer ungewöhnlichen Höhe der Virtuosität auszubilden, und sie beiläufig in der so unbeholfenen Theorie der Musik zu unterrichten, wodurch die Kunst durchaus nicht gefördert wird; sondern darauf dürfte es zunächst ankommen, daß die Theorie der Tonkunst gründlich und faßlich, und ihrem Wesen gemäß, in einem engen, aber bestimmten Plane dargethan, daraus ein zwekmäßiger Musikunterricht für das Allgemeine bedingt würde, dann aber über das Aestetische der Tonkunst, nach den großen Meister-Werken derselben, Vorträge gehalten würden.

Dieses

Dieses alles muß aber so bearbeitet und betrieben werden, daß es ein Gemeingut sämmtlicher Tonkünstler und Tonkunstliebhaber werden kann. Dann wird die Tonkunst, der Kunst überhaupt, näher gebracht werden, und ganz andere Urtheile und Würdigungen, sowohl der Tonkunstwerke, wie der sonstigen Leistungen in ihr, laut werden.

Möchten daher doch zuförderst die Herren Professoren der Musik bei den Universitäten anfangen, über die Theorie der Musik, und über alles zu ihr gehörige Wissenschaftliche, allgemein faßliche Vorträge für diejenigen, welche Musik studiren wollen, zu halten; demnächst ein Gleiches in ästetischer Hinsicht beginnen, und dabei zu Gegenständen, die Werke Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens, und anderer früherer und späterer Tondichter nehmen. Es läßt sich über manche Werke der Tondichtung eben so gut eine Vorlesung für die angehenden Tondichter halten, wie über mehrere Werke der Sprachdichtung, für die Jünger der Dichtkunst. Wie viel Gutes würde daraus für die Tonkunst, und die Kunst überhaupt erwachsen, denn nur so dürfte die Tonsetzkunst eigentlich studirt werden können.

Was soll das alleinige Hinweisen auf das Studium der Harmonie, und die unübersteiglichen Berge des doppelten Kontrapunkts, für die angehenden Componisten die für die Kirche schaffen wollen? Hohes und Herrliches ist allerdings in diesen Gegenständen zu finden, aber das wird nicht allein durch das Studium in ihnen, sondern durch das Studium der Kunst überhaupt, errungen, und dann nur durch die von der Natur vorzugsweise Begabten gefunden; in den Köpfen der gewöhnlich Begabten, bringt dieses einseitige Studium eine Pedanterie hervor, die sich in den von ihnen erfundenen Werken, recht betrübt darstellt. Wie weit auf diese Weise die Künstelei in dem doppelten Kontrapunkt geführt hat, darüber giebt die Geschichte der Tonkunst traurige Beispiele. Man denke nur an die Italiener als Pallestrina seine Missa Papae schrieb, und an manchen Deutschen im Laufe des verfloßenen Jahrhunderts.

Um ein Kunstwerk zu schaffen, muß man manches Kunststück können, jedoch nicht die Kunststücke, für Kunstwerke ausgeben.

Händel soll von Gluck gesagt haben: „der Kerl versteht soviel vom doppelten Kontrapunkt wie

mein

mein Koch," und dennoch hat Gluck vortreffliche Werke geschrieben; wiewohl nicht zu läugnen ist, daß in dem Sinne wie Händel jenen Ausspruch nahm, derselbe auch nicht ganz unrecht gegen Gluck hatte. Hiedurch soll bewiesen werden, daß von dem Studium des doppelten Kontrapunkts allein, wie überhaupt von dem Anschmieden an das Technische der Tonkunst, der Componist nicht gemacht wird.

Was soll ferner das Hinweisen auf die sogenannte deklamatorische- oder gar dramatische Musik, für die angehenden Componisten, die für die Bühne schaffen wollen?

In dem Sinne, in welchem es eine dramatische Poesie giebt, giebt es keine dramatische Musik. Das Wesen des Dramas ist Handlung, und diese wird durch die Charaktere bewirkt, welche in dem Drama auftreten.

Die Musik ist die Sprache der Empfindungen, und kann als solche weder eine Handlung noch einen Charakter, durch sich selbst darstellen. Soll die Darstellung der Musik in Absicht auf die Handlung und den Charakter, in dem lyrisch-musikalischen Drama, einige Bestimmtheit erhalten, so muß die Poesie, als die Erklärerin, hinzu treten. Dennoch

aber,

aber, stellt sich die Handlung und der Charakter nur neben der Musik dar, wie in der Pantomime, und sie erscheint dabei nur als angemessen, keineswegs aber als ausdrückend, oder darstellend.

Obgleich die Poesie in Verbindung mit der Mimik, bei dem musikalisch lyrischen Drama, die bloße Angemessenheit der Musik, bei der Handlung und dem Charakter, bis zum völligen Ausdruck, oder der gänzlichen Darstellung, erhebt, so ist doch diese Erhebung nur scheinbar, von welchem Scheine man sich denn ganz überzeugt, wenn eine solche Musik ohne Poesie und Mimik ausgeführt wird. Doch wird das Ganze dieses Dramas, durch die Poesie in Verbindung mit der Mimik, bestimmter und lebhafter, wie die Pantomime durch die bloße Mimik. Die lyrischen Stellen des musikalischen Dramas kann zwar die Musik, in Folge der Handlung, durch sich selbst darstellen, doch muß auch hier die Poesie hinzutreten, damit die Musik mehr Bestimmtheit erhält, und der Zuhörer, durch sie des ganzen Ausdruckes der Musik erst recht mächtig wird.

Die Arie, das Duett, das Terzett, u. d. g. kann die Musik im Allgemeinen, in der Form, nur

auf

auf eine Weise behandeln; ist es aber für die Bühne, so muß die Composition kürzer zusammengehalten und nicht gedehnt werden, damit die Handlung nicht zu lange aufgehalten wird. Die musikalisch lyrischen Stellen, lassen durchaus kein Fortschreiten der Handlung zu; und bei denen Stellen des Dramas, wo die Musik die Handlung begleitet, muß, soll die Wirkung auf den Zuhörer nicht verfehlt werden, solche Handlung vorher, ehe sie geschieht, angedeutet werden. Hiernach giebt es also keine dramatische, wohl aber eine theatralische Musik.

Die deklamatorische Musik, soll den Wortausdruck der Poesie wieder geben. Im Recitativ ist der Wortausdruck ein Haupterforderniß, im Uebrigen aber läßt das Wesen der Musik denselben nicht immer in einem gleich hohen Grade zu. Bei der besten Einsicht des Componisten, kann oft für den Wortausdruck nur wenig gethan werden, indem eine musikalische Idee, nur durch die Form, und diese auf eine bestimmte Zeit beschränkt, klar wird. Ueberhaupt kann die Musik den Wortausdruck der

Poesie nicht so im Einzelnen geben, wie die Deklamation; daher muß das Gefühl, welches die Musik ausdrücken soll, die Poesie nur im Allgemeinen geben und kurz andeuten; sich auch keineswegs mit vielen Worten breit machen, am wenigsten aber Beschreibungen und sonstige Einzelheiten hinein bringen.

Die Musik kann der Poesie nicht nachgeben, daher muß die Poesie der Musik nachgeben.

Es kann hiernach keine eigentliche deklamatorische Musik, an und für sich, geben, sondern soviel das Deklamatorische in der Composition zulässig ist, muß das eine Eigenschaft jeder guten Vocal-Musik seyn.

Die heutigen Ansichten von der dramatischen und deklamatorischen Musik, würden sehr gesichtet und berichtigt werden, wenn die Gränzen der Cantate und des musikalisch lyrischen Dramas, mehr beleuchtet und erwogen würden, als es bis jetzt geschehen ist. Es dürfte sich alsdann finden daß die Gränzen der Cantate und des musikalisch lyrischen Dramas, so nahe an

ein-

einander liegen, daß es nur weniger Worte bedarf, um das eine in das andere umzugestalten, indem dieses Drama aus der Serenate, einer Art von Cantate, entsprungen ist.

Der rein musikalische, aber nicht rein dramatische Ursprung des musikalisch lyrischen Dramas wird ihm als Bühnenstück bei dem Deutschen, stets hinderlich seyn, denn die Deutschen haben das Wesen der Tonkunst vor allen anderen Nationen am reinsten und klarsten aufgefaßt, und fühlen daher sehr genau was dieses Wesen leisten, und was es nicht leisten kann. Dann sind die Deutschen aber auch die Pfleger und Ausbildner des Oratoriums.

Dagegen werden die Deutschen das Singspiel, worin die Handlung und der Charakter durch die Sprache dargethan wird, und die Musik nur die lyrischen Stellen, die Empfindungen der Charaktere aufnimmt, und bei den etwanigen Handlungen wo sie zugezogen wird, nur als angemessen erscheint, durchaus dem langweiligen und nichts sagenden lyrkschen Dra-

ma, stets und mit Recht, vorziehen; denn der Dichter kann durch wenige Worte die Handlung weiter bringen, und die Charaktere mehr bezeichnen als der Componist mit allem Musikzubehör in langen u. breiten Tonstücken. Uebrigens ist dieses Singespiel auch ächt dramatischen Ursprunges, denn es ist ein Schauspiel mit Gesang, da im Gegensatze das lyrisch musikalische Drama, ein Gesang mit Schauspiel ist. Hierüber sind diejenigen, welche eine natürliche, und nicht eine festgebannte oder nach allen Seiten hinschwebende Kunstansicht haben, auch bereits im Klaren.

In dieser Gattung von Singespielen, haben Mozart, Winter, Weigl, W. Müller, C. M. Weber u. a. Vorzügliches geliefert. Mozart aber ist darin unübertrefflich geblieben, und ein ächtes Vorbild für die deutschen Componisten. Alle die in seinen Fußstapfen, jedoch mit eignem Geist und Kraft, wandeln, erregen und erfüllen das deutsche Gemüth, wie solches in der neuesten Zeit C. M. Weber durch seinen Freischützen gethan hat.

Gluck

Gluck hat für die deutsche Oper nichts gethan, sondern die französische verbessert. Die Gattung welche derselbe bearbeitet hat, und welche die Franzosen, mit den Italienern in der Form gleich, im Wesen aber verschieden, gemein haben, wird dem deutschen Sinne niemals zusagen. Der Deutsche genießt das Singespiel nicht mit dem Leichtsinn und der Frivolität wie der Italiener; auch nicht mit der blos verständigen, und beschränkten formellen Kunstansicht, wie der Franzose. Dem Deutschen ist es bei dem Singespiel an der Handlung und an der Musik gelegen, und er will Beide, im Ganzen genießen.

Wie Gluck selbst sagt, wollte er das musikalisch-lyrische Drama der Franzosen, von der Einförmigkeit welche die Componisten, und von den albernen Verzierungen welche die Sänger in daßelbe gebracht hatten, befreien, und eine der Handlung angemessene Musik, bei der die lyrischen Stellen besonders hervorgehoben wurden, schreiben.

Das hat er nach seiner Art auch vortrefflich vollbracht, ohne dadurch für die Deutschen ein Vorbild der Opern-Musik zu seyn.

Das dem also ist, beweisen alle seine deutschen Nachfolger, in der deutschen Oper, denn ihre Werke sterben, ehe sie eigentlich leben, und im deutschen Publikum wird mehr von Gluckischer Opermusik gesprochen, als solche gesucht oder gekannt wird. Was für einen sonderbaren Begriff Gluck mitunter von dem Wesen der Musik hatte, giebt Folgendes. Er sagt in einem seiner Briefe, er gehe darauf hin, eine Oper zu schreiben, die allen Nationen zusagen soll, um damit den lächerlichen Begriff von National-Musik aufzuheben.

Die dramatische Poesie muß, soll sie allgemein ergreifen, National seyn, desgleichen die Musik dazu.

Jede Kunst hat Werke erzeugt, die für die ächten Kunstfreunde in allen Nationen

da

da sind, aber nicht für das Volk. Die Bühne gehört aber dem Volk im Allgemeinen, und wer dasselbe von ihr aus bewegen will, muß aus des Volkes Geschichte, Sitten und Gebräuchen, mit ihm reden, und diese sind mit dem National-Charakter auf's innigste verbunden. Ueber dem hängt keine Kunst soviel von dem Nationalen ab, wie die Musik. Gluck hat durch seine Opern gerade das Gegentheil von dem bewiesen, was er beweisen wollte.

Theorie der Musik.

In der Kunst geht die Praxis der Theorie voran. Erst wurden die Kunstwerke geschaffen, und dann an ihnen wahrgenommen, wie die Elemente der Kunst, nach bestimmten Regeln, zu der Form der Kunstwerke gefügt worden sind.

Diesen wohlbegründeten Satz erkannten die Bearbeiter der Theorie der Tonkunst,

höchstens zur Hälfte, denn sie betrachteten die Grundlage des Tonsystems, die Tonleiter, nur in melodischer, nicht aber in harmonischer Hinsicht richtig, und führten dadurch Bestimmungen für das Harmoniesystem herbei, die aus jenen Kunstwerken durchaus nicht zu erklären waren. Durch diese Bestimmungen, wurden sie zu mehreren Irrthümern hingezogen, und setzten diesen zufolge eine große Menge von Regeln für das Harmoniesystem und die Tonsetzkunst fest, die sich weder auf feststehende Grundsätze zurückführen lassen, noch sonst auf irgend eine Weise in dem Wesen der Tonkunst begründet sind.

So geschah es denn, daß eine Theorie aufgeführt wurde, die der Praxis fast gänzlich fremde geblieben ist, und nach der am wenigsten der Unterricht in dieser Kunst bedingt werden kann; daher dieser denn auch rein empirisch betrieben wird, und den einen wesentlichen Bestandtheil der Tonkunst, die Harmonie, im Allgemeinen ausschließt.

Hie-

Hiedurch hat sich in dem Betriebe der Tonkunst eine Flachheit und Einseitigkeit festgesetzt, die bei dem Begreifen und Beurtheilen der Ton-Kunstwerke stets hinderlich und lästig, der Kunstbildung aber höchst schädlich ist.

Die Lehrbücher der Tonkunst, als: Generalbaßschulen; Anleitungen zur Composition; Lehre der Harmonie; Kunst des reinen Satzes u. s. w., die auf eine wohlgeordnete Theorie der Tonkunst sich gründen sollten, enthalten immer zuerst jene unbeholfene und einseitige Theorie, und erfüllen nicht was sie ihrer Benennung und Bestimmung nach erfüllen sollten. Diese Lehrbücher enthalten ferner in ihrem Vortrage, wenn das Gegentheil, von den vielen und mancherlei Regeln welche die Theorie erzeugt hat, dargestellt wird, stets die Ausdrücke: schlecht; verboten; unerlaubt; unstatthaft; u. d. g. Was solche Ausdrücke auf die angehenden Tonkünstler die in diesen Büchern ihr Heil zu finden hofften, und sie für un-

unfehlbar halten, für Eindruck machen, ist leicht zu erachten.

Sehr oft halten die Anfänger, diejenigen Werke, selbst die der großen Meister, in denen sie Abweichungen von jenen irrigen und schwer ausgehekten Regeln finden, für inkorrekt, wo nicht gar für schlecht; und sie haben manche Noth und Plage durch jene Regeln zu bestehen, ehe sie zu der Um- und Einsicht gelangen, allein ihren Trost, und ihr Heil, in den Werken der unsterblichen Meister zu suchen, denen jene Theorie fremd ist.

Als Mozart mit seinen unsterblichen Werken auftrat, fand sich allerlei musikalisches Gewürm, welches diese Werke durchgrub und durchbohrte, und viel Tumult erhob, als es die ihm heiligen Sprüche, über Gebote und Verbote, nicht geehrt und angewandt fand. Mozarts Werke stehen für alle Zeiten mit Sternenschrift da, und jenes Gewürm — ist verschwunden.

Diese

Diese Theorie der Tonkunst, wie sie zur Zeit besteht, in ihrer Grundlosigkeit darzustellen, oder sie überhaupt zu bekämpfen, würde ein unnützes Unternehmen seyn, wenn nicht zugleich die Grundzüge zur Theorie der Tonkunst, wie sie in dem innersten Wesen dieser Kunst liegen, dargethan, und dann nach dieser Theorie, ein besserer Musikunterricht geschaffen würde. Nur so dürfte eine neue Bearbeitung der Theorie der Tonkunst, für die Bildung dieser Kunst im Allgemeinen wünschenswerth seyn, und von allen Künstlern und Kunstfreunden Beherzigung verdienen.

Ehe die Unhaltbarkeit der jetzigen Theorie der Tonkunst mit Erfolg dargethan werden kann, muß zuerst die Rückhaltigkeit derselben, auf die Musik der Griechen beseitigt werden.

Wie die Tonkunst der Griechen überhaupt beschaffen gewesen seyn mag, weiß kein Mensch seit mehreren hundert Jahren, denn die Werke dieser Kunst, sind, nachdem die Griechen

selbst aufhörten für die Kunst thätig zu seyn, verschwunden. Daß sie aber ein solches Tonsystem wie wir, gehabt haben, dürfte außer Zweifel seyn; denn sie, die so fein und scharfsinnig waren, mehr denn wir, haben ganz gewiß das Naturgesetz, nach welchen das Tonsystem nur allein mathematisch dargestellt werden kann, nämlich daß die Hälfte einer gespannten Saite, die Octave; das Viertel, die Quarte; und das Drittheil, die Quinte giebt, gleich uns aufgefunden. Was die Eintheilung ihres muthmaßlich gehabten Tonsystems, in das diatonische, chromatische, und enharmonische Tongeschlecht betrifft, so ist diese des vorigen Beweises zufolge ganz unstatthaft, und zwar weil die Töne des Tonsystems alle von gleicher Qualität sind, sonach eine besondere Geschlechts-Eigenschaft fehlt; dann aber auch weil jeder Ton des Tonsystems bald diatonisch, bald chromatisch erscheint, und weil endlich das sogenannte enharmonische Tongeschlecht gar nicht da ist.

Die angeblichen Tonarten der Griechen, sind ihrem Wesen nach, in unserem Ton- und Harmoniesystem enthalten, und sonach ein Eigenthum der sogenannten modernen Musik. Daß sie jetzt wenig oder gar nicht, weder der Form, noch dem Wesen nach, gebraucht werden, kommt von dem gänzlichen Verfall der Kirchenmusik her, und weil dadurch alle Würde und Erhabenheit aus der Tonkunst überhaupt fast verschwunden ist. Bei dem Gebrauch dieser Tonarten kommt es auf die Form derselben gar nicht an, denn sie können in unseren Tonarten in denen sie überhaupt enthalteu sind, ganz gut ohne ihre Form dargestellt werden, wenn nur ihr Geist da ist. Dieser beweißt aber, daß unsere Voraltern, die Deutschen, wenn sie Würde und Erhabenheit darstellen wollten, aus dem Material der Tonkunst auch die rechten Mittel dazu zu wählen wußten, und daß diese Mittel nicht die weichen und verminderten Septimenakkorde sammt ihren Verwechselungen, sondern die bestimmten kräftigen Dreiklänge und ihre Verwechselungen, sind. Soviel über die Musik der Griechen.

Jeder Klang oder Schall, was hier gleich bedeutend genommen wird, der mit einem anderen Klang in Absicht auf Höhe oder Tiefe verglichen werden kann, ist ein Gegenstand des musikalischen Tons. In dem Reiche des Klanges, von dem tiefsten bis zu dem höchsten deutlich vernehmbaren Klange, ist jeder mögliche Grad von Höhe und Tiefe, ein musikalischer Ton. Diese alle nur möglichen Töne, sind und werden auch stets in der Musik benutzt, worüber weiterhin der Beweiß geführt wird.

Daß die Menschen früher ihre Empfindungen in Tönen ausgedrückt haben, als das Tonsystem aufgefunden und festgestellt worden, ist außer Zweifel. Als dieses Thun aber zum klaren Bewußtseyn kam, und man fand, daß die verschiedenen Empfindungen, sich auch in verschiedenen Reihefolgen von bestimmten Tönen ausdrückten, so war auch der Grund zur Auffassung der Tonleiter, und zur endlichen Gestaltung des Tonsystems gelegt. Die Erfindung der Tonleiter ist daher ganz unbezweifelt der des Tonsystems vorangegangen, denn aus der Ton-

leiter

leiter als dem Naturgemäßen, kann erst das Tonsystem, als das Kunstgemäße entwickelt werden. Daß das Tetrachord eher denn die Tonleiter dargestellt worden ist, ist mit Grund anzunehmen; aber gleichzeitig ist auch die Tonleiter dargestellt worden, indem nichts leichter ist, als auf ein Tetrachord, das ihm natürlich folgende, und mit ihm eine Tonleiter bildende Tetrachord, und durch beide die Gränze, über die hinaus nur Wiederholungen des Vorhergegangenen liegen, zu finden. War nun einmal eine Tonleiter gefunden, und vielleicht gar durch ein Instrument festgestellt worden, so ist nichts natürlicher als auf jedem Tone dieser Tonleiter, eine solche, nach denselben Tonverhältnissen zu finden, und durch die Vergleichung dieser Tonleitern untereinander, in Betracht der verschiedenen Töne die sie erzeugen, die Grundlage des Tonsystems wahrzunehmen.

Diejenigen Menschen die gar nichts von Musik verstehen, auch sonsten nicht kunstgemäße Musik gehört haben, werden, wenn man ihnen eine Tonleiter vorgesungen oder vorgespielt hat, und

sie solche nachsingen können, auf jedem ihnen gegebenen Ton, eine Tonleiter nach denselben Tonverhältnissen der ersten Tonleiter, sogleich singen, wie solches der Musikunterricht in jeder Schule bestätiget. Daß dieses Tonverhältniß der Tonleiter, der Natur durchaus gemäß, und nicht zu verfehlen ist, wird auch dadurch noch erhärtet, daß wenn ein mehrstimmiger Gesang ausgeführt wird, und wie es nicht selten geschieht, die Sänger im Tone sinken, so sinken sie nicht mit einem oder einigen Tönen, sondern das ganze Tonverhältniß der Tonleiter sinkt unmerklich aber gleichförmig herunter.

Hieraus kann auch der Beweiß zu Obigem geführt werden, daß das ganze Reich des Klanges in allen Graden von Höhe, zu musikalischen Tönen gebraucht wird; indem durch dieses Sinken im Tone, jeder mögliche Grad des Tonregisters, worin sich das Tonstück bewegt, zu musikalischen Tönen genutzt wird.

So lange als man eine Empfindung, durch Musik, nur melodisch ausdrückte, war es gnügend das Tonsystem so zu benutzen wie es sich

der vorigen Erklärung nach auf den Tönen der Tonleiter gestalltete.

Da man aber erfand, eine Melodie, mit einer Harmonie zu begleiten, so entstand auch die Nothwendigkeit, das Tonsystem durchweg, nach den reinen Tonverhältnißen, wie sie die Octave und die Quinte erzeugen, festzustellen.

Dieses reine Tonverhältniß, wie es die Octave und die Quinte giebt, wird allein von dem Gehör, ohne alle Beihülfe, in seinem höchst möglichsten Grad von Reinheit vernommen. Keine menschliche Satzung hat dieses Tonverhältniß gegeben, sondern es ist die Grundlage des Tonmaaßes, wie dieses durch den angebornen Tonsinn, erzeugt wird. Nach diesem aus der Natur selbst hervorgehenden Tonmaaße, kann auch nur allein das Verhältniß der übrigen Töne des Tonsystems bestimmt, und aus solchem Tonsystem, welches für die Melodie und Harmonie zugleich brauchbar ist, die Tonleitern auf allen Tönen des Tonsystems gestalltet werden, da das Tonsystem der Inbegriff aller Töne, welche in irgend einer möglichen Tonleiter vorkommen können, ist.

Wenn das reine Tonverhältniß der Octave und der Quinte, sich im räumlichen Verhältniß so darstellt, daß das Gehör vermöge des natürlichen Tonmaaßes, es für ganz richtig anerkennt; so wird gefunden, daß wenn eine gespannte Saite, die z. B. den Ton C klingt, in zwei gleiche Theile getheilt wird, jeder dieser zwei Theile, die Octave von dem Ton C der ganzen Saite, klingt. Theilt man jede dieser beiden Hälften, in zwei gleiche Theile, wodurch das Ganze in vier gleiche Theile zerfällt wird, so klingt jedes dieser Viertheile die zweite höhere Octave der ganzen Saite, und die erste höhere Octave, der halben Saite. Läßt man von diesen vier Viertheilen, drei Viertheile klingen, so geben diese die obere Quarte zu der ganzen Saite, also nach obiger Benennung: C, F. Setzt man von den drei Viertheilen welche den Ton F klingen, eins ab, so daß die ganze Saite abermals in zwei Hälften getheilt ist, so wird dadurch gefunden, da jede Hälfte die erste höhere Octave der ganzen C klingt, daß zwei Drittheile einer Saite die obere Quinte derselben geben, denn F C ist die Quinte.

Nach diesen aus der Natur hervorgehenden, und ganz mit dem Tonmaaß, wie es der angeborne Tonsinn ohne alle äußere Beihülfe empfindet, übereinstimmenden Gesetzen, kann das Tonsystem, für die Melodie und Harmonie zugleich brauchbar, auf einem Monochord mit dreizehn Saiten dargestellt werden. Bei dieser Darstellung wird nach der ersten Saite welche C klingen kann, die nächstfolgender Saite in den Ton gestimmt, der durch das Maaß auf der ersten hervorgebracht wird, und so weiter bis zur dreizehnten, welche wieder den Ton C giebt, fortgefahren. Obgleich es diesen Gesetzen nach gleichgültig scheint, das Tonsystem durch die Theilung mit der Quarte, oder der Quinte, darzustellen, da beide endlich ein gleiches Resultat geben, indem zwölf auf einander folgende Quarten, oder Quinten das Tonsystem darstellen, so ist die Theilung mit der Quinte durchaus vorzuziehen, indem die Reinheit der Quinte, nächst der Octave, im höchsten Grade wahrgenommen werden kann, was bei der Quarte nicht in gleich hohem Grade möglich ist.

Jede Tonleiter, welche in einem so dargestellten Tonsystem enthalten ist, läßt in Absicht auf den Vortrag der Tonstücke, für mehrere ihrer Töne, ein engeres, oder weiteres Tonverhältniß, als wie es sich den vorigen Gesetzen nach ergiebt, zu, und kann demnach in eine zweifache Ansicht gebracht werden.

Die erste Ansicht betrachtet die Tonleiter, in ihrem melodischen, oder naturgemäßen Prinzip. Die zweite Ansicht betrachtet die Tonleiter, in ihrem melodisch harmonischen, oder kunstgemäßen Prinzip.

Das erste, das melodische, oder naturgemäße Prinzip, bedingt, daß in der Tonleiter, die Octave, die Quinte, und die Quarte, in dem reinen Tonverhältniß, welches der Octave und der Quinte, den natürlichen vorher angeführten Gesetzen nach eigen ist, erscheinen. Die übrigen Töne dieser Tonleiter, dürfen über oder unter jenem reinen Tonverhältniß schweben. Das zweite, das melodisch harmonische oder kunstgemäße Prinzip, bedingt, daß die Tonlieter in dem reinen Tonverhältniß, wie sie das

Ton-

Tonsystem, den obigen Gesetzen nach erzeugt, erscheint.

Die Tonverhältnisse für das melodische oder naturgemäße Prinzip überhaupt, stellen sich fast ganz gnügend dar, in einer C, D, F, B oder A Clarinette; oder in einer D, C, F oder G Flöte. Diese Instrumente sind in der Regel nur für die Tonleiter brauchbar, nach welcher sie benannt werden, indem solche nach der natürlichen, und nicht nach der kunstgemäßen Erzeugung der Tonverhältniße, festgestellt sind. In neuer Zeit sind mehrere dieser Instrumente, durch besondere Vorrichtungen, für die kunstgemäße Erzeugung der Tonverhältnisse, brauchbar gemacht.

Die Tonverhältnisse für das melodisch harmonische oder kunstgemäße Prinzip, stellen sich, jedoch nicht ganz gnügend dar, in einem nach Quinten und Octaven, rein gestimmten Klavier, oder der Orgel.

Bei dem Vortrag der größeren Tonstücke, die sich nicht allein in einer, sondern in mehreren Tonleitern bewegen, und von dem Gesange,

oder den Saiten Instrumenten, als Violinen, Violen und Bässen, oder auch alles dieses vereint; wie auch derjenigen Blase-Instrumenten welche vermöge ihrer Einrichtung für alle Tonleitern brauchbar sind, ausgeführt werden; wechseln beide Prinzipe untereinander ab, indem von allen Vortragenden beide Prinzipe können dargestellt werden.

Dieses Wechseln der beiden Prinzipe, geschieht hier, vermöge des Gefühls, durch den angebornen Tonsinn, dem, anscheinend unbewußt, das weitere oder engere Tonverhältniß, behufs des Ausdruckes, der bei dem Vortrage hervortreten soll, stets gegenwärtig ist, und von dem Gefühl angewandt wird.

Das melodische Prinzip, stellt sich bei dem Vortrage der Tonstücke, überall da her, wo die Melodie auf einem verminderten Dreiklang auf einem übermäßigen Sexten- oder Quintsexten-Akkorde; oder auf einem wesentlichen oder verminderten Septimenakkorde, und deßen Versezzungen beruht. In allen diesen Akkorden sind Töne enthalten, die in gegenseitiger Beziehung eine Neigung haben, über oder unter dem reinen

nen Tonverhältniß, wie es den obigen Gesez-zen nach, sich für die Gestaltung des Tonsy-stems in der Octave und Quinte darthut, zu schweben. Dann stellt sich das melodische Prin-zip auch bei allen Vor- und Nachhalten, die in der Melodie als nicht harmonirend erscheinen, dar.

Das melodisch-harmonische Prinzip, stellt sich bei dem Vortrag der Tonstücke, überall dar-her, wo die Melodie auf einem harten oder weichen Dreiklang beruht.

Bei den Dreiklängen steht der Grundton und die Quinte, jedes für sich, in dem völlig selbstständigen und ganz unbeugsamen Tonver-hältniß, wie es den obigen Gesetzen nach, sich für das melodisch harmonische Prinzip gestalltet. Die Terze des harten Dreiklanges, hat eine, wiewohl sehr geringe Neigung, über dem rei-nen Tonverhältniß, und die Terze des weichen Dreiklanges, hat eine gleiche Neigung, unter dem reinen Tonverhältniß, zu schweben.

Die Darstellung der Tonleiter dem melo-dischen Prinzip gemäß, in räumlichen Verhältnis-sen, und diese durch Zahlen, auszudrücken, ist

zwar möglich, allein diese Bestimmungen sind nicht so feststehend, daß sie bei der Ausübung dieses Prinzips, bei dem Vortrag der Tonstücke, durchaus erfüllt werden müssen. Bei der Darstellung dieser Tonleiter kann zwar die äußerste Gränze der diesem Prinzip eigenen Abweichungen, von den reinen kunstgemäßen Tonverhältnissen angegeben werden, allein in wie ferne bei der Ausübung diese Gränze erreicht, oder ihr nahe gekommen wird, hängt von dem Gefühl ab, indem dieses die Abweichung augenblicklich bildet, und auch ausführt. Ueberhaupt tritt bei dem Vortrag der Tonstücke die Abweichung von dem reinen Tonverhältniß, wie sie das melodische Prinzip bewirkt, nicht so groß hervor, daß wenn sie mit dem molodisch harmonischen Prinzip zusammen fällt, das Gehör dadurch beleidigt wird, wie solches durch das Klavier und Orgelspiel, vereint mit Instrumentenspiel und dem Gesange, bewiesen wird.

Das melodische Prinzip ist das Mittel, durch welches der Gesang überhaupt, und nicht blos derjenige, welcher durch die menschliche Stimme hervorgebracht wird, allen Reiz und

Anmuth bekommt; denn alle Biegungen und Fügungen der Töne zu einander, bei dem Vortrag des Gesanges, sind die Resultate dieses Prinzips. Bei einem Tonstück welches auf dem Clavier vorgetragen wird, bemerkt man, daß das melodische Prinzip gar nicht waltet, indem dasjenige, wodurch die Anwendung desselben erst möglich wird, das Schaffen und Halten des Tones, dieses Instrument gar nicht zuläßt. Daher aber auch dergleichen Tonstücke durchaus allen Reiz und Anmuth, überhaupt aber denjenigen Ausdruck, der durch den Vortrag erst gegeben werden kann, entbehren.

Folgende Sätze dürften dasjenige was hier über die Erzeugung und Feststellung der Tonleiter und des Tonsystems gesagt worden, in sich begreifen.

Die Natur erzeugt durch die Empfindungen, wenn solche musikalisch und zwar blos melodisch ausgedrückt werden, die Tonleiter als den Kreis, worin sich die Empfindungen bewegen, und dadurch den Weg zur Auffassung des natürlichen Tonsystems.

Die Kunst, mit der Natur und der Wissenschaft im Bunde, erzeugt aber die Nothwendigkeit, das Material woraus sie die Kunstwerke webt, hier das natürliche Tonsystem, in feststehende unwandelbare Verhältnisse zu bringen.

Da jedes kunstgemäße Tonstück, als aus Melodie und Harmonie bestehend, nur eine Empfindung an und für sich ausdrücken, sich also auch nur in einer Tonleiter bewegen kann; so muß diese Tonleiter auch kunstgemäß, das heißt, in den unwandelbaren Tonverhältnissen des Tonsystems, wte solches durch das Maaß der Octave u. der Quinte bestimmt wird, bestehen.

Diese kunstgemäße Tonleiter, und nicht jene natürliche, hat das zweispaltige Wesen, welches bei dem Vortrage der Tonstücke sich darstellt.

Diesen Sätzen gemäß, ist durch die bisher entwickelten Ansichten dargethan:

1) Wie sich die Tonleiter natürlich gestalltet, und wie durch sie die Auffassung des Tonsystems möglich wird.

2) Wie sich die Nothwendigkeit darthut, das so natürlich erzeugte Tonsystem, in ein unwandelbares Tonverhältniß zu bringen,

damit es für die Melodie und Harmonie gleich brauchbar ist, und wie sich dieses Tonverhältniß, den natürlichen Gesetzen nach, in räumlichen Verhältnissen darstellt.

3) Wie eine Tonleiter aus diesem Tonsystem entnommen, sich bei dem Vortrage der Tonstücke, nach zwei verschiedenen Prinzipen bewegt, und unter welchen Umständen allda das eine oder das andere Prinzip hervortritt.

Diese drei Punkte sind bei dem Folgenden, wo die Grundsätze der jetzt bestehenden Theorie der Musik beleuchtet werden sollen, vorzüglich im Auge zu behalten.

Alle Lehrbücher der Theorie der Musik beweisen, daß die Theoretiker die Grundlage des Tonsystems, die Tonleiter, nicht in ihrer natürlichen Erzeugung, wie sie sich durch das menschliche Gemüth, wenn solches eine Empfindung durch Gesang ausdrückt, giebt, aufgefaßt haben; sondern die Anlage des Tonsystems,

ohne

ohne die Tonleiter vorher zu haben, in den natürlichen Tönen einer Trompete, oder des Waldhorns, zu finden glaubten. Unter diese Töne, wie sie die Trompete, von dem tiefsten an, giebt, setzten sie der Reihe nach Zahlen von Eins an, und aus dieser so gestallteten Zahlenreihe, entwickelten sie die Grundsätze, nach welchen sie das Tonsystem berechneten Solches ist in Kochs musikalischem Lexicon, in dem Artikel, Verhältnisse der Intervallen, näher zu sehen.

Daneben aber plagten sie sich mit älteren Erfindungen, die durchaus nicht in Reihe und Glied zu bringen sind, und sonach keine weitere gründliche Folgerung zulassen. Unter diese gehört vorzugsweise das diatonische Klanggeschlecht, und das enharmonische Klanggeschlecht. Wenn gleich früher hier gesagt worden, daß das diatonische Klanggeschlecht, unter welchem die Theoretiker der griechischen Musik nach, eigentlich die Tonleiter verstehen, gar nicht da ist, indem unser ganzes Tonsystem aus zwölf verschiedenen Tönen besteht, welche, je nach dem sie in eine Tonleiter geformt erscheinen, den Benennungen diatonisch und chromatisch nach, bald diatonisch bald chromatisch

erscheinen

erscheinen müssen, und solches auch seine völlige Richtigkeit hat, so soll doch hier, das enharmonische Klanggeschlecht, näher entwickelt worden, indem solches bei den Rechnungen der Theoretiker, wenn sie das Tonsystem berechnen, nicht wenig Verwirrung anrichtet.

Nach den Begriffen von dem enharmonischen Tongeschlecht, besteht solches aus denen Tönen, die zwischen Cis und D, D und Dis u. s. w. eingeschaltet werden sollten, so daß Cis und Des, Dis und Es u. s. w. in verschiedenen Verhältnissen auszuüben sind. Um dieses zu können, müßte außer dem Verhältniß welches die Quinte und Quarte giebt, welche beide bei der Feststellung des Tonsystems wie früher gezeigt, ein gleiches Resultat geben, noch ein von diesem verschiedenes wiewohl gleichmäßiges Verhältniß festgestellt werden, um die enharmonischen Töne im Tonsystem zu erzeugen. Dieses Verhältniß müßte zwischen C und Cis, und G und Gis, mitteneingestellt werden, welches, wenn mit ihm in der Art, wie mit der Quinte, das Tonsystem ~~dargestellt~~ würde, ein neues Tonsystem neben dem bestehenden sich ausweisen würde.

Demnach

Demnach enthielt dann unser Tonsystem, vier und zwanzig verschiedene Töne. Wie sollte aber dieses sogestalltete Tonsystem in unserer Tonkunst angewandt werden, da die natürliche Erzeugung der Tonleiter, und das Maaß welches die Octave und die Quinte giebt, und nach welchem das Tonsystem unserem natürlichen Tonsinn gemäß bestimmt wird, es nicht zuläßt, auch unser Gehör für die kleinen Tonverhältnisse welches dieses Tonsystem giebt, kein natürliches Maaß hat? Die Unzuläßigkeit dieses Tonsystems weiter auszuführen, liegt nicht in dem Plan dieser Schrift, sondern gehört in die Bearbeitung der Theorie, von welcher später, die Grundzüge angegeben werden sollen.

Doch ergiebt sich solche auch hier fast ganz, und es mag nur noch bemerkt werden, daß aus den früheren Bemerkungen, über das zweispaltige Wesen der Tonleiter, nach welchen sich solches bei dem Vortrage der Tonstücke dem melodischen und dem melodisch harmonischen Prinzip gemäß gestalltet, hervor geht, daß die sogenannten enharmonischen Töne, fast diejenigen sind, welche sich erzeugen, wenn das Gefühl

das

das melodische Prinzip herstellt, dessen Wesen, wie früher dargethan, darin besteht, daß von dem reinen Tonverhältniß wie es das melodische harmonische Prinzip bedingt, abgewichen wird. Demnach ist es nicht nöthig, ja sogar unnütz, das sogenannte enharmonische Tongeschlecht in unserem Tonsystem förmlich darzustellen, da es erstlich im Ganzen für unsere Musik nicht brauchbar ist, zweitens aber so viel wie solches zuläßig ist, sich dem melodischen Prinzip gemäß, erzeugt.

Wenn, wie vorher gesagt wurde, die Theoretiker, die Tonleiter in ihrem natürlichen Zustande nicht auffaßten, und also auch nicht das nach dieser Tonleiter sich erzeugende Tonsystem, nach den Gesetzen welche die Octave, und die Quinte oder Quarte, giebt, feststellten, welche Feststellung im Vorherigen entwickelt wurde, dennoch aber immer das Tonsystem für die Melodie und Harmonie gleich brauchbar, nach diesen Gesetzen festgestellt werden muß, so wird das Folgende zeigen, mit welchen Mitteln die Theoretiker diesen Gesetzen nachzukommen suchten, ohne sie doch eigentlich zu errreichen.

Die Theoretiker stellten die Tonleiter in räumlichen Verhältnissen, und diese durch Zahlen ausgedrückt,

also dar:

C	D	E	F	G	A	H	C
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$.

Wie diese Tonleiter berechnet wird, findet man in *Kirnbergers* Kunst des reinen Satzes, erster Theil, erster Abschnitt, wie auch in *Kochs* musikalischem Lexicon, in mehreren diesen Gegenstand betreffenden Artikeln. Zur nothdürftigen Erklärung, da eine vollständige hier zu weit führen würde, möge hier angeführt seyn, daß eine Saite, in neun gleiche Theile getheilt, wenn acht Theile davon erklingen, diese die nächste Stufe der Tonleiter geben, hier D. Wird die ganze Saite aber in fünf gleiche Theile getheilt, und es erklingen vier Fünftheile, so geben diese die zweite Stufe der Tonleiter, hier E, u. s. w.

Nach der vorigen Art, berechneten ferner die Theoretiker, daß die Töne dieser Tonleiter zu ihrem Grundton,

also stehen:

CD;	DE;	EF;	FG;	GA;	AH;	HC;
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

und daß endlich das Verhältniß CCis; DDis; zu $\frac{24}{25}$ gegen den Grundton zu stehen kommt. Zur

noth-

nothdürftigen Erklärung hievon, möge hier abermals angemerkt seyn, daß, wenn C der Grundton ist, der nächste Ton D, sich alsdann ergiebt, wenn die Saite um $\frac{1}{9}$ verkürzt wird; ist D der Grundton, so ergiebt sich der nächste folgende Ton E, wenn die Saite um $\frac{1}{10}$ verkürzt wird; ist ferner der Grundton E, so ergiebt sich der nächste folgende Ton F, wenn die Saite um $\frac{1}{16}$ verkürzt wird; und ist endlich der Grundton C, so ergiebt sich der nächst folgende Ton Cis, wenn die Saite um $\frac{1}{25}$ verkürzt wird.

Nachdem diese so berechnete Tonleiter, und die Tonverhältniße dieser, zu ihrem Grundton dargestellt wurden, fand es sich, daß mehrere Töne der Tonleiter, namentlich D A, nicht in dem der Quinte eigenen reinen Tonverhältniß erscheinen, wie daß bei einer Tonleiter die für die Melodie und Harmonie gleich brauchbar seyn soll, durchaus bedingt wird. Wenn gleich es sich nun auch fand, daß die angelegte Rechnung richtig ist, so ging daraus doch hervor, daß die Art eine Tonleiter zu berechnen, nicht die richtige ist.

Bei der Betrachtung dieser aufgestellten Tonleiter, und der vorhin bezeichneten Verhältniße ihrer Töne zum Grundtone, ergiebt sich also: erstens, was die Tonleiter betrifft: daß die Verhältniße in sich nicht richtig sind; zweitens, was die Tonverhältniße gegen den Grundton betreffen: daß es nicht vier verschiedene Verhältniße dieser Art giebt, sondern nur zwei. Der Beweis hievon giebt der Augenschein, welcher durch die Erfahrung bestätigt ist.

Auf einem Violoncello werden die Töne CD; GA; DE; AH; auf den vier aufeinanderfolgenden Saiten, von der tiefsten an gerechnet, in gleichem Verhältniß ausgeübt; und sonach sind jene Verhältniße welche bestimmen, daß DE; und GA; in engerem Raum ausgeübt werden, wie CD; AH; unrichtig. Ferner wird auf eben diesem Instrument gefunden, daß die Töne CCis; GGis; DDis; AAis; oder CDes; GAs; DEs; AB; alle in gleichem Verhältniß ausgeübt werden; und daß, wenn die Saiten dieses Instruments um einen Ton höher gestimmt werden, als: D, A, E, H: die

die Töne DE; AH; EFis; HCis; in dem gleichen Tonverhältniß, wie vorher CD; GA; DE; AH; und die Töne DDis, oder DEs; AB oder AAis; EF oder EEis; HC oder HHis; in dem gleichen Tonverhältniß, wie vorher CCis oder CDes; und GGis oder GAs u. s. w. ausgeübt werden. Hieraus geht hervor, daß es nur zweierlei Tonverhältniße, der Töne der Tonleiter gegen ihren Grundton giebt; und daß sich diese demnach auch nur in zweierlei Räumen darstellen, und in solchen auch nur können ausgeübt werden. Zufolge des Erfahrungsgrundsatzes, bestimmen sich nach der Länge der klingenden Saite, die Größe der Tonverhältniße; nach der Spannung der Saite aber, bestimmt sich das Tonregister, auf welches die Verhältniße angewandt werden.

Was den ersten vorher bemerkten Fall bei den Tonverhältnißen der Tonleiter betrifft, daß mehrere Töne nicht in dem Verhältniß zu einander stehen, wie sie die Tonleiter, für die Melodie und Harmonie brauchbar, bedingt; so waren über diesen, die Theoretiker erstaunt, und

alles Ernstes bedacht, dieses nach ihrer Meinung große Unheil von der Musik abzuwenden. Sie waren überhaupt in dem Wahn befangen, daß sie glaubten, das Tonsystem könne von ihnen nach Maaß und Zahl, gleich einem Zolltarif, bestimmt und zur Nachachtung der musikalischen Welt übergeben werden.

Was den zweiten vorher beregten Fall, wegen der Tonverhältniße der Töne zu ihrem Grundton betrifft, so sind solche, trotzt ihrer Unrichtigkeit, soviel in der Theorie der Musik davon zu erfahren ist, unerörtert geblieben, und mancher, ja viele Musiklehrer, reden heute noch von großen und kleinen ganzen Tönen, und von großen und kleinen halben Tönen; wenn gleich sie nicht wissen, was sie reden, noch wollen. Ja es findet sich in Kochs musikalischem Lexicon in der Tabelle der Tonverhältniße, Seite 1559, daß die erste Stufe der Tonleiter von D, und von G, mit $\frac{9}{10}$; und die von Fis und H sogar mit $\frac{3645}{4096}$, dagegen alle übrigen mit $\frac{9}{8}$ berechnet sind.

Doch

Doch daß konnte nicht anders seyn, erstens weil in dem Ganzen der Theorie kein feststehender Plan gemacht war, noch befolgt wurde, zweitens aber, weil immer das seynsollende griechische Tonsystem mit dem sogenannten modernen Tonsystem, in den großen und aufgedunsenen Rechnungen vermengt wurde, und dadurch ein stetes Herumtreiben zwischen diatonisch, chromatisch, und enharmonisch, statt fand.

Um den vorher beregten Umstand, daß mehrere Töne der Tonleiter nicht in dem Verhältniß zu einander stehen, um für die Melodie und Harmonie gleich brauchbar stehen zu seyn, zu beseitigen, wurde das sogenannte Temperiren erfunden. Durch dieses Temperiren sollten die Tonverhältniße des Tonsystems dahin berichtigt werden, daß sie den Gesetzen gnügen, welche das natürliche Gehör, in dem Maaß der Qunite oder Quarte und Octave, fordert, wenn sich die Melodie mit der Harmonie verbindet.

Bei der Temperirung des Tonsystems wurden folgende drei Punkte festgesetzt:

1) Alle Octaven sollen völlig rein bleiben, und in zwölf Töne getheilt werden.

2) Jeder Ton des Tonsystems soll als eine Tonica sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht werden können.

3) Jede Consonanz soviel in ihrem ursprünglichen Verhältniß wie möglich erhalten werden; damit sie unser Gehör stets als solche erkennen.

Aus diesen drei Punkten ersieht man, wie weit die Theoretiker von der Ansicht der natürlichen Verhältniße der Töne, entfernt waren. Zuförderst sollen alle Octaven völlig rein bleiben, und in zwölf Töne getheilt seyn. Ist eine andere Bestimmung der natürlichen Erzeugung der Töne nach, so wie solche durch den angebornen Tonsinn, und das daraus hervorgehende Tonmaaß sich gestallten, möglich? Wozu denn also diese Bestimmung? Zweitens soll jeder Ton des Tonsystems eine Tonica zu einer harten und weichen Tonart abgeben. Welcher Ton im Klangreich giebt nicht eine Tonica zu einer Tonart ab? und bedarf die harte Tonart eine andere

Ton-

Tonica denn die weiche? Drittens soll jede Consonanz, wenn auch in ihrem Tonverhältniß geändert, dennoch unserm Gehör als solche erscheinen. Das heißt, es soll etwas geschehen, was niemand bemerkt, wozu Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, erster Theil, erster Abschnitt, Seite 13 den Belag liefert, wenn er sagt: „die hier angezeigte Temperatur wird man für die best möglichste halten, denn sie hat die so wesentlichen Eigenschaften daß sie leicht zu stimmen, und die Quinten und Quarten, vollkommen oder so rein sind, daß kein Ohr den Unterschied zu merken im Stande ist."

Warum geschieht es denn? und wie hat es Kirnberger selbst gehört? Wie soll eine Consonanz, in ihrem Verhältniß geändert, dennoch dem Gehör als solche erscheinen, da überdem jeder Ton des Tonsystems bald als Consonanz bald als Dissonanz, in der Harmonie erscheint? Ueberhaupt aber ist der Begriff vom Con- und Dissoniren, den die Theorie festgestellt hat, nicht zu begründen, wenn gleich der Sprachgebrauch davon besteht. Die Melodie hat weder Con- noch Dissonanzen. Die Harmonie hat zwar Con-

und Dissonanzen, aber nicht da, wo sie der Theorie nach hingestellt sind, in den Akkorden an und für sich; sondern in der Folge von Akkorden. Der reine Satz verwirft in der Harmonie alle Dissonanzen, (Uebelklänge) folglich besteht ein Tonstück nur aus Consonanzen (Wohlklänge), wie das auch nicht anders möglich ist. Der dritte Punkt ist daher eben so wenig nöthig, wie die zwei vorhergehenden es waren, und am wenigsten kann da von Con- und Dissonanzen die Rede seyn, wo es auf die Feststellung der Töne, nach quintenmäßiger Reinheit ankommt.

So sonderbar und unzwekmäßig wie bei der Berechnung der Tonleiter, und der Tonverhältniße gegen den Grundton gehandelt wurde, verfuhr man auch bei der nöthig befundenen Temperirung des Tonsystems.

Zuerst untersuchte man, ob die drei großen Terzen, welche sich in den Gränzen einer Tonleiter aufeinanderstehend befinden, z. B. CE, EGis, AsC, auch wirklich die Octave erreichen. Nach gemachter Rechnung, wie sie in Kochs musikalischem Lexicon, Seite 1499 zu sehen ist, ergab es sich, daß durch die drei Terzen die Octave

nicht

nicht heraus kam, sondern noch die sogenannte Diesis, $\frac{125}{128}$ fehlte. Diese Diesis ist aus der sogenannten griechischen Musik hergenommen, wie das in Kochs Lexicon in dem betreffenden Artikel näher zu ersehen ist, und dadurch eine Vermengung des idealen und des wirklichen Tonsystems herbeigeführt worden.

Ohne hier weiter in die Rechnungen der Theoretiker einzugehen, lehrt die Ueberzeugung, daß drei solche Terzen, unfehlbar die Octave geben. Man nehme auf einem Monochord, das richtige Verhältniß der großen Terze, welches ganz rein nach der früher oben gezeigten Messung mit der Quinte gewonnen wird, und setze solches auf einer Saite des Monochords ab; darauf setze man auf dieser gefundenen Terze, abermals das vorige Verhältniß, der erhaltenen Länge der Saite nach, abermals ab; und thue endlich solches zum drittenmal, wo sich denn unfehlbar die Octave ergiebt. Dasselbe kann man auch auf einer Violin oder dem Violoncell ausüben, nur muß man statt daß mit dem Finger, wie gewöhnlich die Saite niedergedrückt wird, entweder einen beweglichen Sattel haben, den

man auf das Griffbrett und also unter die Saite setzt, oder drückt man mit dem Finger, so muß die kleine Kleinigkeit, welche durch diese größere Spannung sich ergiebt, bei der Octave in Zuschlag gebracht werden.

Will man endlich rechnen ohne zu messen, so muß man zuerst ermitteln in welchem Verhältniß die drei Terzen zu einander stehen; so hat z. B. in der Tonleiter von C, wie man das auf dem Violoncell, auf der C Saite sehen kann, die erste Terze CE, ein größeres Verhältniß als die zweite Terze EGis; und die dritte Terze AsC, ein kleineres Verhältniß wie EGis und CE. Obwohl die Terzen EGis und AsC, in demselben Verhältniß zu ihrem Grundton erscheinen, wie CE; so sind doch die Verhältniße bei CE, die größten, die bei EGis, kleiner; und die bei AsC die kleinsten, wenn sie nämlich auf einer Saite dargestellt werden. Sind diese Verhältniße alle unter gleiche Theile gebracht, so ergiebt sich endlich $\frac{1}{2}$, und dieses ist stets die Octave einer klingenden Saite.

Diesem nach überzeugten sich also die Theoretiker, nach ihrer Rechnung, daß drei große Terzen aufeinander, keine volle Octave geben, und meinten, da doch die Octave rein seyn muß, so müsse die fehlende Diesis auf die drei Terzen vertheilt werden. Darauf verfuhren sie mit den vier kleinen Terzen die sich innerhalb einer Octave aufeinanderstellen lassen, z. B. CEs, EsGes, FisA, AC, wie vorher mit den drei großen Terzen, und fanden daß diese vier kleinen Terzen, die Octave um das syntonische Komma überschreiten. Das syntonische Komma ist abermals aus der sogenannten griechischen Musik hergeholt, wie das in Kochs Lexicon in dem betreffenden Artikel zu ersehen ist, und also wiederum eine Vermengung des idealen und des wirklichen Tonsystems entstanden.

Endlich berechneten die Theoretiker nach ihrer Aussage zwölf reine Quinten innerhalb einer Octave, und fanden daß diese die Octave um das ditonische Komma, also nach griechischer Musik, überschreiten. Darauf faßten sie den herzhaften Beschluß, um nicht die Reinheit der Octave untergehen zu

lassen,

lassen, den zwölf reinen Quinten in Summa, das ditonische Komma welches sie erobert hatten, verhältnißmäßig abzuziehen.

Das thun nun auch heut zu Tage, viele betrogene und sich selbst betrügende Klavier- und Orgelstimmer, denn sie lassen ihrer Meinung und dem Gebote ihrer Vorderleute nach, bei dem Stimmen, die Quinten unter sich schweben, — damit sie — rein werden. Eine Quinte unter sich schweben lassen, heißt, solche unter das reine Tonverhältniß setzen. Bedenkt man daß auf dem reinen Quintenverhältniß die ganze Reinheit des Tonsystems beruht, und daß ein Klavier, eine Orgel, Violin, Viola und Violoncell, nur nach Quinten rein gestimmt werden kann, so muß man über die Verblendung der Theoretiker die dieses aushekten, und ihre Nachfolger, die es nachbeten, erstaunen.

Gesetzt man läßt die erste Quinte nur um den kleinsten eben hörbaren Theil unter sich schweben, und hörbar muß er doch seyn, wenn er überhaupt da seyn soll, so nimmt dieser

Theil

Theil bei jeder folgenden und unter sich schwe-benden Quinte, in immer sich vergrößerndem Verhältniß zu, und wird bei der zwölften so stark, daß er von dem Gehör nicht mehr zu ertragen ist. Doch es ist den Klavier- und Or-gelstimmer zu verzeihn, denn sie wissen nicht was sie thun. Sie stimmen die Quinten rein, wie das durchaus nicht anders seyn kann, und wozu sie selbst den Beweis liefern, denn das Klavier oder die Orgel ist rein gestimmt, wie solches durch's Gehör, welches hier Richter ist, und nicht jene irrigen Rechnungen und Gebote der Theoretiker, entschieden wird. Es ist aber keinesweges leicht, eine Quinte rein zu stim-men, denn es gehört viel Uebung und Erfah-rung dazu; besonders bei dem Stimmen des Klaviers und der Orgel, indem hier die geringste Abweichung, die größten Mißverhältniße nach sich zieht.

Dieses hier gezeigte Verfahren der Theore-tiker, die zwölf Quinten unter sich schweben zu lassen, wird von ihnen das gleichschwebende temperirte Tonsystem genannt.

Kirnberger seit länger denn einem halben Jahrhundert der Chorführer der Theoretiker, zu dessen Lehre sich auch Koch, Sultzer, Türck u. a. bekennen, und in ihren Werken sich auf ihn beziehen, erfand, das ungleich schwebende temperirte Tonsystem. Die Nachtheile die er von dem gleichschwebenden Tonsystem angiebt, kann man in seinem Buch, „die Kunst des reinen Satzes", von der 10. Seite an, im ersten Theil, ersten Abschnitt, lesen. Bei dem ungleichschwebendem Tonsystem sollen diesem nach nicht alle Quinten unter sich schweben, wie beim gleichschwebenden Tonsystem, sondern nur die vorhin beregte Quinte DA, und die Quinte AE. Außer diesen soll auch noch die Quinte FisCis, um $\frac{1}{10}$ eines Komma unter sich schweben, von welcher aber Kirnberger selbst sagt, daß dieses kein Ohr merken kann, so fein auch deßen Gefühl nur immer seyn mag.

Für das Allgemeine der Musik, soll das Wesentliche dieses ungleichschwebenden temperirten Tonsystems darin bestehen, daß, da nicht alle Töne in einem schwebenden Zustande sich befin-

den,

den, der besondere Ausdruck der verschiedenen harten und weichen Tonleitern, dadurch entstanden seyn; welcher besondere Ausdruck bei dem gleichschwebenden temperirten Tonsystem nicht soll statt finden können.

Wie äußerst wenige unserer Sänger und Instrumentisten kennen das Kirnbergersche Tonsystem? und dennoch sind die Produktionen der Sänger und Instrumental-Chöre, oder beider vereint im Tonverhältniß rein. Gesetzt aber, alle kennten ganz genau dieses Tonsystem in seinem schwierigen Zahlverhältniß, wie sollen sie es aber ausüben? Bald soll diese Quinte, jene Quarte, oder Terze unter- oder über sich schweben; gut, aber wie viel? und wäre das Wieviel auch bestimmt wie es sonderbarer Weise durch das Komma, Limma, Diesis u. d. g. ist; wie soll das in der praktischen Musik ausgeübt werden, da die Theoretiker selbst gestehen, daß die Temperirung des Tonsystems dergestallt vollbracht ist, daß kein menschliches Gehör solche vernehmen kann?

Obgleich sonach das ganze Unternehmen der Theoretiker, nur in der Idee besteht, und daher die Wirklichkeit durchaus keinen Gebrauch davon machen kann, auch dem zufolge das Tonsystem und alle Tonleitern, vermöge der natürlichen vorhin angegebenen Gesetze, in ihrer Reinheit erscheinen; so hat es doch die Lehre von dem Ton und Harmoniesystem, fast gänzlich verwirrt, und darin eine Menge unklarer Begriffe und Regeln erzeugt, deren Daseyn ganz unnütz ist.

Für die Lehre der Harmonie sind diesem Tonsystem zufolge, die Töne ihrem Verhältniß zu einander nach, in Con- und Dissonanzen, und die ersteren in vollkommene und unvollkommene, wobei noch der Wohl- und Uebelklang derselben, durch die verschiedenen Schwingungen der Saiten, wie sich diese in Zahlen darstellen, erhärtet wird, getheilt. Hieraus entstand dann der lächerliche Streit, welches die allervollkommenste Consonanz sey, ob der Einklang, oder die Octave, und ob die Quarte für eine Con- oder Dissonanz gehalten werden soll.

Dann

Dann wurde ferner das Con- und Dissoniren, in den Akkorden selbst, und nicht in der Folge von Akkorden gefunden; und um dieses Dissoniren so viel wie möglich unfühlbar zu machen, das Vorbereiten der Dissonanzen, durch Consonanzen, festgestellt. Diese und mehrere ähnliche Feststellungen, worunter die von den verdeckten Quinten und Octaven die sonderbarsten sind, wurden für die Tonsetzkunst, und zwar, für die gebundene Schreibart, auf das härteste bedingt; in der freien Schreibart durften mehrere dieser Feststellungen aber unbeachtet bleiben.

Die Tonsetzkunst wurde durch diese Menge von Gesetzen beengt und eingeschränkt, dadurch aber nicht selten die Ideen selbst um allen Ausdruck gebracht, und das Ganze zur Unnatürlichkeit herabgezogen.

In der Tonkunst hat man das Schaffen der Kunstwerke, weit über die Gebühr von der Handhabung der Mittel durch welche die Kunstwerke dargestellt werden, abhängig gemacht, und dadurch die angehenden Tonkünstler nicht allein von dem wahrhaften Studium der Kunst über-

haupt zurückgehalten, sondern ihnen sonach auch das Wesen der Tonkunst selbst nicht aufgeschloßen.

Weiß der Künstler nicht was die Kunst vermag, so weiß er selbst nicht was er in ihr soll; dadurch aber wird er mehr ein fertiger Handwerker, als ein wirklicher Künstler. Das ist bei vielen Tonkünstlern leider auch erfolgt, und dadurch ist die Tonkunst mehr wie jede andere Kunst, ihrem eigenen Wesen fremde geworden.

Nur der wahre Künstler ist zum Schaffen der Kunstwerke berufen, und solchem ist das Wesen der Kunst rein und klar aufgegangen. Dieser wird, will er ein Kunstwerk schaffen, dasjenige aus der Materie seiner Kunst wählen, und handhaben, was zu seinem vorhabenden Zwecke nöthig ist. Ist der Künstler aber nicht zum Schaffen berufen, so wird er weder mit jenen Regeln noch mit der fertigsten Handhabung der Kunstmittel nichts Bestehendes oder Geistreiches hervorbringen.

Die Ideen beherrschen das Reich der Welt, und auch das Reich der Kunst.

Die wahrhaften Ideen empfängt der Künstler durch die Begeisterung, und diese wird durch den Gegenstand erzeugt, den er darstellen will. Diese so erzeugten Ideen bedingen ihre eigene Form, und diese Form kann nur durch die Mittel gestalltet werden, wie sie das Wesen der Kunst und des Gegenstandes der dargestellt werden soll, als unumgänglich nothwendig zulassen.

In diesem so geschilderten Zustand, hat sich der Quell der Tonkunst, das Tonsystem, als die Grundlage des Wissenschaftlichen dieser Kunst, seit Jahren müssen fest bannen lassen, und darin verbleiben. Wenn gleich dieser Zustand auf die schaffende und ausübende Tonkunst, nicht unmittelbar seinen Einfluß geäußert hat, noch hat äußern können, indem der angeborne Kunstsinn sich nur nach natürlichen, nicht aber nach menschlichen Satzungen bewegt, so hat er doch auf die Lehrart der Tonkunst durchaus einen unmittelbaren Einfluß gehabt.

Diese ist dadurch zu einer Planlosigkeit verdammt, die wiederum nichts anders als eine Flachheit und Seichtigkeit zur Folge haben konnte, welche besonders diejenigen Künstler, die

nicht von der Natur zum Schaffen der Tonkunstwerke berufen sind, von dem wahrhaften Studium der Kunst, welches durch diesen Zustand fast verpönt ist, abgelenkt, und in das Studium der Finger- und Kehlenfertigkeit, mitunter auch in das einseitige und mühevolle Studium der Harmonie, wie es jetzt besteht, geführt hat.

Dieser Zustand hat ferner den großen, und nicht genug zu beklagenden Nachtheil bei dem Unterrichte erzeugt, daß die Lehre der Harmonie in der Regel von solchem ausgeschloßen bleibt; und kommt es mitunter noch dazu, so muß ein eigenes Studium für sie anberaumt werden, welches die vielfältigen Satzungen die sie nach diesem Zustande bedingt, und welche erklärt werden müssen, auch durchaus nöthig machte.

Ist dennoch das Alles mit vieler Mühe und großem Zeitaufwand durchgetrieben, und eine völlige Uebersicht der ganzen Sache gewonnen, so wird es klar, daß das Thun und Treiben jener Theoretiker, zu einem nicht geringen Theil, auf falschen Voraussetzungen beruht, welche durch eine gar nicht zu erklä-

klärende Befangenheit des Gehörs, ja selbst des Auges, zuwege gebracht worden sind. Ferner wird es klar daß die vielfältigen und zum Theil unnützen Bestimmungen, welche jene Voraussetzungen für das Ton- und Harmoniesystem hervorbrachten, den Weg zur Tonkunst, noch zur Kunst überhaupt, weder geebnet noch gelichtet haben. Auf einem langen und beschwerlichen Wege ist sonach etwas erreicht, welches, wenn es in seinem natürlichen Zustande aufgefaßt, und in einen bestimmten und kurzen Lehrplan gebracht wird, durch einen mäßigen Zeitaufwand errungen werden kann. Dadurch aber kann dem wahren Studium der Kunst mit ihrer vielfältigen Verzweigung, mehr Zeit zugewendet werden, wodurch der Einseitigkeit des Kunststrebens nur allein gesteuert wird. Nicht wenige Tonsetzer und ihre Beurtheiler dürften alsdann von den einseitigen Ansichten zurückkommen, erstens: daß der reine Satz bei einem Tonstück nicht die höchste, sondern nur die niedrigste Bedingung ist. Zweitens: daß bei dem Vortrag der Tonstücke das fertigste und genaueste Abspielen oder Absingen derselben, die erste aber nicht die letzte Aufforderung ist; sondern daß der Tonkünstler, der

ein wahrhaftes Tonstück schaffen, oder vortragen will, das Wesen aller Künste, welches in dem Begriff, Kunst, zusammen fließt, in sich aufgenommen haben muß.

Endlich möge hier noch angeführt werden, was die Theoretiker thaten, um ihre eigenen Satzungen zu zerstören.

In der Tonsetzkunst ist eine gute fließende Führung der Stimmen die höchste Eigenschaft, nach welcher der Tonsetzer bei der Ausarbeitungder Tonstükke streben muß. In der gebundenen Schreibart der Tonsetzkunst, ist sie unerläßlich, und in dem sogenannten doppelten Kontrapunkt, wo Melodie gegen Melodie steht, macht sie, eigentlich das Wesen desselben aus. Sie ist nicht blos allein das Werk der technischen Ausarbeitung eines Tonstückes, sondern eben so gut wie die Hauptmelodie, ein Werk der Erfindung. Selbst bei kleineren Musikstücken ist es sehr wohl zu sehen, oder zu hören, ob der Tonsetzer der guten Führung der Stimmen mächtig ist, oder nicht. Sie setzt, wenn sie gut von statten gehen soll, eine äußerst fertige Handhabung in der Verbindung der Akkorde voraus, und alle mögliche Bindungen

gen und Wendungen der Harmonien, welcher der Tonsetzer mächtig ist, müssen ihm bei der Arbeit stets gegenwärtig seyn.

Mit der höchsten Bewunderung kann man nur in den Werken der wahrhaft großen Meister der Tonkunst, sehen und hören, was sie durch die Führung der Stimmen, für eine Zierlichkeit, für eine Kraft und Herrlichkeit, bewirkt haben.

Diese Stimmführung nun, für welche die Theoretiker hinsichts der Harmonie, in Absicht auf die gebundene oder strenge Schreibart, so viele, mit unter zwecklose Regeln gegeben haben, zerstörten sie bei der Aufführung der Tonstücke durch ein Mittel, welches sie selbst erfanden und recht tüchtig übten, durch das — Generalbaßspielen.

Dieses Mittel, Generalbaßspielen, besteht darin, die Harmonien welche mittelst der Zahlen und anderer Zeichen über die Baßnoten geschrieben stehen, mit beiden Händen auf der Orgel oder dem Klavier, zu spielen. Man bedenke, der Generalbaßspieler soll eine Baßstim-

me, die mit einem Gewirre, aus Zahlen und anderen Zeichen bestehend, besäet ist, welche die vielfältigen Harmonien anzeigen, sehr oft sogleich vom Blatt vortragen. Den Belag hiezu giebt, „Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen“ in Türcks Generalbaßschule.

Das Sänger-Chor, oder Orchester, oder beides zusammen trugen das Werk, wozu dieser Mann die mysteriöse Baßstimme zu spielen hatte, nach den Stimmen vor, in denen die Stimmführung auf das sorgfältigste bearbeitet, und alle jene Regeln auf das pünktlichste beobachtet waren. Dieser geplagte Spieler sollte die Harmonien jenen gleich, und in gleicher Folge jedes Tones nehmen; wozu noch kam daß er den Regeln nach, bald diesen bald jenen Ton verdoppeln oder nicht verdoppeln sollte, und sehr oft aus der Baßstimme nicht ersehen konnte, in welcher Tonlage die Harmonie eigentlich lag. So ein Mann that freilich was er konnte, zersezte aber jedesmal durch sein Generalbaßspielen, die Stimmführung und alle jene Regeln auf das grausamste, und doch fand man solches gut, und es mußte stets so seyn. Es ist kaum zu begrei-

grei-

greifen mit welcher Verblendung das Generalbaß-spielen getrieben wurde. Türck hat sogar in seiner Anweisung zum Generalbaßspielen, ein Kapitel geschrieben, welches lehrt, wie man unbezifferte Bässe begleiten soll. Das heißt lehren, wie man in die Zukunft sehen soll.

Wie mancher tüchtige Schulmann muß sich an Sonn- und Feiertagen mit dem bezifferten Baß im Choral-Buch plagen, da es doch den Gemeinden ein leichtes wäre, endlich ein Choral-Buch worin die Harmonien ausgeschrieben sind, anfertigen und drucken zu lassen. Beides, der Schulmann und das Orgelspiel selbst, würden dadurch ungemein gewinnen.

Der Grund warum das Generalbaßspielen nach Ziffern und nicht nach Noten eingeführt, und bis auf unsere Zeit getrieben worden, ist nicht einzusehen, da doch jedes andere Tonstück für das Klavier oder die Orgel, von jeher, alle Töne welche dazu gehören, völlig in Noten dargestellt, enthält. Wäre dem letzterem gemäß, bei dem Generalbaß verfahren, so wäre jeder gute Klavier- und Orgelspieler zugleich auch ein Generalbaßspieler, ja diese, die Sache

schlecht bezeichnende Benennung, würde völlig aufhören, und alle Anweisungen und Uebungen zum Generalbaßspielen, wären ganz und gar überflüßig. Das wichtigste wäre demnach ganz erreicht worden, nämlich jede Harmoniefolge, und jede Stimmführung würde ganz wie sie der Componist bestimmt hat, ausgeführt werden.

Grundzüge zur Theorie der Tonkunst.

Wenn in allen Lehrbüchern der Theorie der Tonkunst, mit der sogenannten phisikalischen und dann mit der mathematischen Musik angefangen wird, so ist das weiter nichts wie eine unnütze Krämerei mit Gelehrsamkeit.

Die Erklärung des Lautes oder des Klanges, zusammt der Erklärung der Schwingungen, die ein Körper der einen Laut giebt, erzeugt; desgleichen die Klänge, welche die gespannten Saiten nach ihrer Länge oder Spannung geben, und die Schwingungen welche dabei erzeugt werden,

den, sind alles Gegenstände die in einer eigenen Wissenschaft, der Acustik, abgehandelt werden. Für die Theorie der Musik ist es genug, wenn gezeigt wird welche Eigenschaft ein Klang, oder Laut, oder Schall haben muß, um einen musikalischen Ton abzugeben. Ist das geschehen, wie es hier vorher gezeigt worden, so ist das Fundament, der Ton, da.

Auf dem Ton wird die natürliche Tonleiter gefunden, und zwar vermöge dessen, da jede Empfindung die musikalisch ausgedrückt wird, sich in einer natürlichen Lage von Tönen bewegt. Demnächst wird bemerkt, daß auf jedem Tone der ersten Tonleiter eine neue, dieser in den Tonverhältnißen gleiche Tonleiter gebildet werden kann. Aus diesen Tonleitern und den verschiedenen Tönen welche sie erzeugen, wird die Auffassung des natürlichen Tonsystems erwiesen, und erfahren, daß auf jedem Tone dieses Tonsystems, eine Tonleiter gebildet werden kann.

Alle möglichen Töne welche das Klangreich außer diesem Tonsystem geben kann, sind nur Wiederholungen der Töne des Tonsystems, in einer höheren oder tieferen Tonhöhe. Dann wird

gezeigt

gezeigt wie dieses sogefundene natürliche Tonsy-stem, um es für Melodie und Harmonie gleich brauchbar zu machen, in feststehende Tonverhält-niße gebracht werden muß; und wie diese Ton-verhältniße nach dem natürlichen Tonmaaß, wie es die Octave und die Quinte giebt, bestimmt werden, auch wie sich diese Tonverhältniße in verschiedenen Saitenlängen, welche durch Zahlen-Verhältniße ausgedrückt werden können, das Gehör völlig befriedigend darstellen.

Hiernach wird dargethan, wie die Ton-leitern dieses feststehenden Tonsystems von den natürlichen Tonleitern verschieden sind, und wie sie beim Vortrage der Tonstücke ein zweispältiges Wesen offenbaren. Alsdann dürfte gezeigt wer-den, wie das Tonsystem und die daraus her-vorgehenden Tonleitern sich in dem angenomme-nen Notensystem, darstellen.

Wenn dieses alles zusammengefaßt wird, wird gefunden, daß mit der Aufstellung des Tonsystems und der daraus hervorgehenden Ton-leitern, der melodische Theil der Tonkunst, näm-lich das Material derselben erschöpft ist. Hier-auf folgt die Darstellung des Harmoniesystems.

Gleich-

Gleichwie das Tonsystem aus der Tonleiter erklärt worden ist, muß auch das Harmoniesystem aus der Tonleiter erklärt werden.

In Betreff deßen wird dargethan, daß die Töne einer Tonleiter und deren Octaven unter gewissen naturgemäßen Sätzen zu zwei, zu drei und zu vier Tönen, zugleich erklingen können, und andere Verbindungen der Töne, des Uebelklanges wegen den sie erzeugen, nicht statthaft sind.

Unter diesen Verbindungen der Töne, werden zwei Hauptarten gefunden, die eine wo die Töne zu dreien erklingen (Dreiklänge und ihre Verwechselungen); und die zweite wo die Töne zu vieren erklingen (Septimenakkorde und ihre Verwechselungen).

Diese zwei Hauptverbindungen theilen sich ihrer verschiedenen Klangart nach, in drei Arten, als: Dreiklänge, harte, weiche und verminderte; ferner: Septimenakkorde, harte, weiche und verminderte. Diese Akkorde auf alle Tonleitern angewandt, giebt das Harmoniesystem. Aus diesem so gebildeten Harmoniesystem wird

erfah-

erfahren, daß der harmonische Theil der Tonkunst, nämlich das Material desselben erschöpft ist, und alle andere Harmonien nur Wiederholungen in einer höheren oder tieferen Tonhöhe sind.

Diejenigen Harmonien, die aus dem Terzenweisen Bau auf einem Tone des Tonsystems, oder aus der Versetzung dieses Baues, entstehen, sind die wesentlichen Harmonien. Harmonien aber welche nicht nach diesen Regeln können hergeleitet werden, sondern die durch Vorhalte oder Nachhalte entstehen, sind zufällig oder außerwesentliche Harmonien. Die Erklärung und Behandlung der außerwesentlichen Harmonien ist kein Gegenstand der Theorie der Tonkunst, sondern der Tonsetzkunst.

Wenn die beiden Elemente, das melodische und das harmonische, als das Material der Tonkunst, zu Tonkunstwerken angewendet werden, so entstehen wieder andere naturgemäße Formen.

Das Wesen der Melodie wird durch den Rythmus bedingt, welcher ihr die Form giebt,

und diese Form wird durch den Takt, als das Maaß, gemessen. Diesen Gegenstand lehrt die Metrik. Das Wesen der Harmonie wird dadurch bedingt, was wir reinen Satz nennen.

Der reine Satz läßt nur solche Harmoniefolgen zu, welche wohlklingen; und verwirft alle Harmoniefolgen, welche übelklingen. Das Wohl- oder Uebelklingen liegt nicht in einem Akkorde an und für sich, wie das die Theorie lehrt, (Die Akkorde sind alle wohlklingend, und unterscheiden sich untereinander dem Klange nach dadurch, daß einige beruhigend, einige aber nicht beruhigend, und beides bald in einem größeren bald in einem kleineren Grade, sind,) sondern in einer Folge von Akkorden, und zwar nur in gewissen Verhältnißen der Töne welche den Akkord bilden.

Wohlklingende harmonische Verhältniße sind, wenn zwei Töne Terzenweise, oder Sextenweise, oder Octavenweise fortschreiten. Eine Quartenweise Fortschreitung, bildet eigentlich den Uebergang von den wohlklingenden, zu den uebelklingenden harmonischen Verhältnißen.

Uebelklingende harmonische Verhältniße sind, wenn zwei Töne Secundenweise, oder Quintenweise, oder Septimenweise, fortschreiten. Ferner ist das Verhältniß übelklingend, wenn zwei Töne welche Octavenweise verbunden sind, und noch andere Töne zwischen sich liegen haben, fortschreiten.

Jede Empfindung die musikalisch ausgedrückt wird, bewegt sich der Erfahrung gemäß, in einer bestimmten Lage von Tönen des Tonsystems, der Tonleiter.

Jede Tonleiter ist melodisch, in Absicht des Ausdruckes betrachtet, eines zweifachen Charakters fähig. Den ersten dieser Charaktere welcher ruhige Empfindungen ausdrückt, giebt die Tonleiter alsdann, wenn sie in dem Tonverhältniß, in welchem sie als Grundform bei der Feststellung des Tonsystems erscheint, benutzt wird. (Harte Tonleiter). Der zweite dieser Charaktere, welcher unruhige Empfindungen ausdrückt, giebt die Tonleiter alsdann, wenn in jener Grundform das dritte Tonverhältniß zum zweiten, und das sechste zum fünften, um eine Tonstufe verengt wird. (Weiche Tonleiter). Diese

Ton:

Tonleiter, harte und weiche, melodisch harmonisch betrachtet, sind die Tonarten.

Die harte Tonart hat als besonderes Merkmal, auf der Tonika; der Ober und der Unter-Dominante, einen harten Dreiklang. Die weiche Tonart hat als besonderes Merkmal, auf der Tonika und der Unter-Dominante einen weichen Dreiklang; auf der Ober-Dominante aber, wie die harte, einen harten Dreiklang.

Da jeder Ton des Tonsystems als Grundton zu einer harten oder weichen Tonleiter genommen werden kann, welche melodisch harmonisch betrachtet eine Tonart giebt; so giebt es also zwölf harte und zwölf weiche Tonarten. Diese Tonarten alle sind in Beziehung ihres eigenthümlichen charakteristischen Ausdruckes, als harte Tonart, weiche Tonart, jede noch eines besonderen Ausdruckes in dieser Hinsicht fähig, den sie von der Höhe oder der Tiefe des Tonregisters welches sie im Tonsystem einnehmen, erhalten.

Diesen besonderen Ausdruck heben die Tonarten, die nur um eine Tonstufe von einander

entfernt sind, als C, Des; oder D, Es; u. s. w. und von gleicher Charakteristik sind, als: harte Tonart, weiche Tonart, unter sich auf. Dieses geschieht besonders wenn das Tonstück auf dem Clavier oder blos von Menschenstimmen vorgetragen wird; weil allda die Töne von gleicher Qualität sind, und daher der Zuhörer sehr leicht C für Des; D für Es; u. s. w. nimmt. Wird das Tonstück aber auf Saiten- und Blase-Instrumenten vorgetragen, so tritt dieser besondere Ausdruck so nahe gelegener Tonarten sehr deutlich hervor, welches daher kommt, daß die Saiten-Instrumente mehr oder weniger leere Saiten, und die Blase-Instrumente, mehr oder weniger gedekte Töne erklingen lassen, beides vermöge der Einrichtung dieser Instrumente.

Wenn heut zu Tage bei dem gewöhnlichen Musikunterricht gelehrt wird, die Tonleiter der weichen Tonart habe aufsteigend ein anderes Tonverhältniß als absteigend, so ist das, dem Vorigen nach, eine Folge der irrigen Theorie der Tonkunst, welche die Tonfolge von der kleinen Sexte zur großen Septime, oder umgekehrt,

als dem Gehör unerträglich darstellt, wenn gleich jedes Tonstück das Gegentheil beweißt. Jede Tonleiter muß der Tonart gemäß, die sie melodisch harmonisch betrachtet, erzeugt, dargestellt werden. Hieraus folgt auch wie grundlos es ist, wenn z. B. die Tonart CMoll, der von EsDur zugesellt wird; da sie doch natürlicherweise der Tonart CDur angehört, indem beide von einer Tonleiter erzeugt werden. Was die sogenannte Vorzeichnung hiebei betrifft, so hat diese darauf nicht den mindesten Einfluß, denn sie ist eine angenommene Sache, die der Aenderung unterworfen ist; und von der es sehr gut wäre, wenn die Aenderuug förmlich dahin eintreten möchte, daß z. B. CMoll, mit einem Erniedrigungszeichen vor E und einem vor A ausgedrückt würde; wodurch zugleich bei der Vorzeichnung bestimmt zu erkennen wäre, in welcher Tonart das Stück liegt, ob in der harten, oder in der weichen, was bei der jetzt üblichen Vorzeichnung durchaus nicht möglich ist.

Musikunterricht.

Mit dem Verfall der Kirchenmusik sind auch die Mittel aus denen solche erhalten wurde dahin geschwunden, und dadurch nicht allein die Zahl der gründlichen Musiker vermindert, sondern auch der Trieb, Musik gründlich zu studiren, um einstens eine Anstellung bei Kirchen und Klöstern zu erhalten, gestört wo nicht ganz untergraben. Diesem gänzlich entgegen, fordert der jetzige Zustand der Theater-Militair-, und anderer Musik-Chöre, sehr viele Musiker; und der soweit verbreitete Dilletantißmus sehr viele Lehrer. Nach zeitgemäßem Dafürhalten, werden aber sowohl zu jenen wie zu diesen, nicht unbedingt, gründlich unterrichtete Musiker gefordert, sondern es wird hinreichend gefunden, wenn sie ihr Instrument ausgezeichnet, oder auch nur gut, zu behandeln wissen, und einige Umsicht in dem Betriebe dem sie sich ergeben, haben.

Daß bei solchem Zustande die Tonkunst nicht gewinnen, sondern nur verlieren kann, ist

natürlich,

natürlich, wenn gleich ein großer Theil der öffentlichen Stimmhaber, darüber andere Ansichten hat. Das Abmühen bei dem Mechanischen des Instrumentspiels, ist jetzt beinahe alleiniger Zwek der Instrumentisten. Die mehrsten derselben verbringen fast ihr ganzes Leben damit, die Eigenthümlichkeiten, und Schwierigkeiten desselben, so wie die Mittel diese zu besiegen, kennen zu lernen.

Demnach ist, die mechanische Fertigkeit bei der Behandlung der Instrumente, jetzt nicht selten zu einer fast ungebührlichen Höhe getrieben; und da sie ihren Halt in den ächten Kunstprodukten durchaus nicht finden kann, so zersplittert sie sich in allerhand Spielereien, und sinkt dadurch zur derjenigen Künstelei herab, die gleich den Seiltänzern und Springern, zwar Bewunderung, aber nicht Genuß gewährt. Diese Künstelei wird durch das so sehr zur Mode gewordene Klavierspiel, welches zur Zeit größtentheils das Lieblingsspiel der Dilletanten ist, völlig schaal und flach gemacht, da die Mehrheit dieser Spieler die Harmonie, fast nur dem Namen nach kennen, wenn gleich das Klavierspiel ohne völlige

Kenntnisse der Harmonie eigentlich gar nicht getrieben werden kann.

Das Klavier, das ausdruckloseste aller musikalischen Instrumente, die Guitarre mit gegeben, dem alle Mittel zum Gesange, welcher doch das Wesen der Tonkunst macht, völlig fremde sind, wird als selbstständiges Instrument, welches es seiner Natur nach gar nicht ist, mit einem Fleiß und einer Beharrlichkeit geübt, die nicht erklärlich wäre, wenn nicht bewiesen werden könnte, daß um auf diesem Instrumente Erträgliches zu leisten, nur der geringste Theil des musikalischen Talents, der Zeitsinn, gehört, der Tonsinn aber als der edlere Theil des musikalischen Talents, bis zu einen gewissen Grade entbehrt werden kann. Was könnte für die Bildung der Tonkunst geschehen, wenn das Geld und die Zeit die ganz nutzlos von vielen hundert Menschen dem Klavierspiel geopfert werden, der wahrhaften Tonkunstbildung im Allgemeinen, gereicht würden.

Eltern und Pfleger können kaum die Zeit erwarten, wo sie für die lieben Kindlein, gleichviel ob sie Talent für die Tonkunst haben oder nicht, denn man meint das findet sich, ein Instrument, (genannt Clavier) und dazu einen theuren Lehrer anschaffen, meinend so haben sie den Ihrigen zu Kunstsinn, und der Kunst zu Verehrern geholfen. Wird das Klavierspiel auch in seiner größten Vollkommenheit gezeigt, so bleibt es doch immer eine Spielerei der aller wahre Ausdruck fremd ist. Der Vortrag auf dem Klavier, ist, im Vergleich mit dem auf anderen Instrumenten, und dem Gesange, der ein natürlicher genannt werden kann, ein künstlicher. Daher verhält sich ein Tonstück auf dem Klavier, gegen ein solches für den Gesang, oder andere Instrumente, wie der Kupferstich zum Gemälde.

Damit soll aber keineswegs gesagt seyn, daß die herrlichen Klavierkompositionen der unsterblichen Meister, Mißgriffe wären, sondern sie gehören vielmehr zu dem Vortrefflichsten was die Instrumentalmusik geliefert hat; nur kann man

in Betracht ihrer wohl den Wunsch haben: hätte es doch diesen Meistern gefallen statt dem Klavier, eins oder einige andere vollkommenere Instrumente, in diese Tonschöpfungen aufzunehmen; der Genuß dieser Werke würde dadurch wahrlich größer seyn.

Auch soll endlich das Klavierspiel an und für sich, weder verdammt noch gescholten werden, sondern jeder Musiker ohne Unterschied, desgleichen jeder Freund der Tonkunst, im besseren Sinne, muß in demselben wenn auch nur bis zu einem mäßigen Grade erfahren und geübt seyn. Es ist dieses Instrument der einzige Weg und das einzige Mittel, den so höchst bedeutenden Theil der Tonkunst, die Harmonie, die ja eigentlich jeder Melodie erst ihren wahrhaften Ausdruck giebt, in ihren Tiefen und Geheimnißen zu erforschen, und zur Anschauung im Kleinen zu bringen, wonach die großen und herrlichen Resultate die sie liefert erst folgen können.

Demnach aber, muß auch die Harmonie, in den Musikunterricht deßen Gegenstand das

Klavier-

Klavierspiel ist, und in welchen sie durchaus hinein gehört, aufgenommen und gelehrt werden.

In allen vornehmen, anständigen, reichen, und bemittelten Familien wird heutiger Zeit Musik, ja überhaupt die Kunst getrieben.

Wo soll die Menge von Talent, wohl gar Genie, herkommen, welche diese Leute zu ihrem Kunsttreiben gebrauchen möchten? Niemals ist die Natur mit diesen Eigenschaften so freigebig gewesen, und wollte sie diese Alle befriedigen, sie müßte wahrhaft verschwenderisch damit seyn.

Doch die Kunst wohnt nicht da wo sie blos getrieben wird, und wo das Talent dazu erzwungen werden soll. Sie, die Herrliche, hat in allen Volksklassen mehr ächte Verehrer, wie unter diesen Treiber, von denen nicht Wenige ihre Gunst ganz und gar nicht besitzen. Daher bleibt es aber auch unter diesen Leuten ein eigentliches Treiben der Kunst, welches mit dem Kunstgeschnatter und sonstigen Kunstfaseleien, wie sie die heutigen Zeitblätter, betrübterweise her-

umgeben, in steter Wahlverwandschaft steht, und sich gegenseitig hebt und trägt.

Viele dieser Kunstliebhaber glauben auch nicht an die Gewalt der Kunst, sondern sie ist ihnen blos das Steckenpferd, worauf sie unter ihres Gleichen zur größten Freude herumtraben, und welches sie manchmal werth halten, an die Stelle des Kartenspiels zu setzen.

Möchten doch Diejenigen, welche Liebe und Gefühl für die Kunst haben, bedenken: daß das angezwungene Wesen, welches manchmal den Schein des Talents hat, durchaus zu nichts in der Kunst führt; und daß man ein großer Verehrer und Beförderer der Kunst seyn kann, ohne sie selbst ausüben zu können.

Man höre nur die Urtheile mancher, ja vieler heutigen Kunstliebhaber, in den Konzert- und Opernsälen, wie auch bei sonstigen Gelegenheiten über Kunstwerke und Kunstleistungen.

Werke, wozu der Künstler einen großen und oft bedeutenden Zeitraum seines Lebens, mit Eifer und Einsicht verwendet hat, werden von

diesen Kunsturtheilern, ohne alles Weitere sogleich gewürdigt, und alle Fäden darin aufgelößt, als wäre es eine Bandschleife, oder sonst etwas. Doch wer hat alles dieses Unheil herbeigeführt, und unterstützt es bis zu jetziger Stunde? — Die Künstler!

Jeder der die Kunst, hier die Tonkunst, treiben will, übergiebt sich dem Künstler in der besten und redlichsten Absicht, was Vorzügliches von ihm zu lernen. Was thut aber der Künstler in der Regel? Ausnahmen werden wie billig zugegeben. Er lehrt den Schüler ein Instrument, oder den Gesang, nach Noten treiben, wozu er noch das höchst Nothdürftigste fügt, was dabei durchaus erforderlich ist; und somit erklärt er ihn für musikalisch, welches dieser nach solchem Ausspruch auch gerne von sich glaubt. Dieser an sich höchst schlechte Unterricht, schließt noch überdem in der Regel, und hier können höchst wenige Ausnahmen unter den Lehrern zugegeben werden, die Lehre der Harmonie völlig aus, welches nicht genug angeführt und gerügt werden kann. Demnach kann der Lehrer den

Schüler

Schüler zu einer klaren Ansicht in der Tonkunst durchaus nicht bringen, indem leider oft von Beiden, dem Lehrer und dem Schüler, eines der Elemente aus welchen die Tonkunstwerke bestehen, die Harmonie, nicht gekannt wird. So begnügt man sich denn mit der steten Ausbildung der Finger oder der Kehle, und nimmt das Mittel für den Zweck.

Der Musikunterricht kann für das Allgemeine nur dann beßer werden, wenn ein eigener Musikelementar-Unterricht, unabhängig, aber vorgehend dem Unterricht des Instrumentenspiels, und des eigentlichen Gesanges, festgestellt wird.

In der neuesten Zeit ist der Elementarunterricht behufs der Volksschulen, hervorgehoben und beleuchtet worden. Auch wurde der Gesang-Unterricht bei den Gymnasien und höheren Bürgerschulen, wie auch bei den Mädchenschulen, in den Lehrplan aufgenommen.

Seit dieser Zeit haben mehrere Männer theils vom Fache, theils nicht vom Fache, Anweisungen zum Gesangunterricht in den Volksschulen geschrieben. Unter diesen Anweisungen,

die

die mehreres Unnütze und Unzweckmäßige enthalten, ragt besonders die fast über allen Begriff verkehrte Ansicht, den Gesangunterricht statt nach den üblichen Musikzeichen, (Noten) nach Zahlen, zu treiben, hervor.

Wenn es nun in dieser Epoche, gerade an der rechten Zeit war, einen geordneten Musikelementarunterricht, statt jenem einseitigen Gesangunterricht in den Schulen einzuführen, so beweisen doch alle jene Anweisungen, und auch das Gesangtreiben in den Schulen selbst, daß die Idee zu einem allgemeinen Musikelementarunterricht weder eigentlich gefunden, noch sonst angeregt worden ist.

Der Musikelementarunterricht ist das Allgemeine, der Gesangunterricht ist aber das Besondere: durch das Besondere kann hier nicht das Allgemeine, wohl aber durch das Allgemeine, das Besondere erreicht werden. Da dem also ist, so ist daraus auch die Verkehrtheit des jetzigen Musikunterrichts überhaupt zu erklären, denn dieser fängt immer mit dem Besonderen an, als:

dem Gesange; dem Instrumentenspiel; er läßt das Allgemeine als den Musikelementarunterricht hinter sich, und führt zu keiner klaren Uebersicht in der Tonkunst selbst. So wie die Lehre des Tonsystems, des Notensystems, des Harmoniesystems, und die Tonsetzkunst, eine Theorie als die Basis hinter sich haben müßen: eben so muß der Gesang- und Instrumentalunterricht, den Musikelementarunterricht als die Basis hinter sich haben. Diese Basis ist nur eine und dieselbe, denn der Musikelementarunterricht muß die zergliederte Theorie selbst seyn.

Was soll der Gesangunterricht, als solcher, in den Schulen? Wer in Schulen unterrichtet hat, hat gefunden, daß kaum ein Drittheil der vorhandenen Schüler, die Erfordernisse zu einem guten, noch gar nicht schönen Gesang besitzen, und dieses Drittheil nach durchbrachter Schulzeit, zur Hälfte, wenn nicht noch weniger, an kunstgemäßen Gesang gar nicht mehr denkt. Für die beßere und weitere Verbreitung der Tonkunst, wird also durch diesen Schulgesangunterricht wenig oder gar nichts gethan.

Der

Der Schulgesangunterricht wird sonach einigen Schülern zu gut, in der Schule getrieben, denn die, welche die Natur nicht mit besonderen Organen zum Singen begabt hat, gehen leer aus, und erlangen nur eine sehr schwache Kenntniß des Noten- und Tonsystems, die sich auch bald wieder vergißt.

Das Beginnen unserer Vorältern war daher beßer, denn diese wählten nur diejenigen Schüler der Schule zum Singen aus, welche Talent dazu und gute Stimme hatten. Sie vereinten diese zu einem Singechor, der als solcher auch stets thätig war, und ließen ihn in besonderen Stunden von dem Cantor der Kirche, der zugleich dar Direktor des Singechors und der Anführer der Musiken war, welche durch den Singechor bei kirchlichen Gebräuchen ausgeführt wurden, üben.

Aus diesen Singechören gingen denn auch gute Sänger und überhaupt gute Musiker hervor, die zur wahren Bildung der Tonkunst nicht wenig beitrugen, wie das in Sachsen, Schlesien und anderen Provinzen noch heutigen Tages zu sehen ist.

Wenn

Wenn der Zweck der Elementarschule der ist, die Kräfte des Menschen, die für die Wissenschaften und Künste bei ihm vorausgesetzt werden, aufzuregen und geschickter zu machen in sie einzudringen, so wird solcher in den Schulen, was die Musik betrifft, dadurch verfehlt, daß man nicht in das Allgemeine dieser Kunst, sondern in das Besondere, den Gesang, eingeht.

Das Talent für die Musik überhaupt, ist vielmehr unter den Menschen verbreitet, als die Eigenschaft zum Gesange, eine gute Stimme. Demnach muß also dem eigentlichen Schul-Zweck zufolge, für die Musik ein eigener Musikelementarunterricht geordnet werden, der das Talent für diese Kunst aufregt und geschickter macht in ihr Wesen einzugehen, ohne gerade zu auf einen besonderen Zweck dieser Kunst hinzuarbeiten. Dadurch wird denn auch allen Schülern geholfen, und wer auch gar kein Talent für diese Kunst hat, begreift doch dasjenige bei dem Unterricht, was bloße Verstandssache ist, und hat sonach sein Wissen offenbar bereichert.

Die Bestandtheile des Talents für Musik, sind: Tonsinn und Zeitsinn.

Das Talent für die Musik, kann sich daher nur dadurch kund geben, daß es die Höhe und Tiefe der Töne, und die Länge und Kürze der Zeit, die ihnen beigelegt werden, nach einer ihm gemachten Aufgabe aus eigener Kraft, ohne äußere Hülfe, darthut. Diese Aufgabe muß durch das Gehör begriffen, und durch die Stimme gelößt werden.

Dieses so dargethane Talent, wird dadurch zum völligen Bewußtseyn gebracht, und zur Erfindung und Darstellung der Tonkunstwerke, geschickt gemacht, wenn es das Material der Tonkunst, die Töne, in ihren Elementen, und diese in ihren Systemen in denen sie sich nur bewegen, klar und folgegerecht auffaßt.

Das Material der Tonkunst, die Töne, zerfällt, wenn es derselben gemäß behandelt wird, in zwei Theile, dem melodischen und dem harmonischen. Jeder dieser besonderen Theile, bildet für die Tonkunst ein Element. Jedes dieser Elemente bewegt sich seinem Wesen nach in einem eigenen System, als: das Tonsystem; das Har-

moniesystem. Wenn diese beiden Systeme sich in Tonkunstwerken dem Auge darstellen, so machen sie ein drittes System, das Notensystem nothwendig.

Hiemit wäre denn die Grundlage des Musikelementarunterrichts gezeichnet, und derselbe müßte daher enthalten: die Lehre des Tonsystems; die Lehre des Notensystems; und die Lehre des Harmoniesystems.

Dieser Musikelementarunterricht, in drei Klassen getheilt, muß in einer Schule, wenn jede Klasse wöchentlich zwei Stunden hat, mit den Kindern vom zurückgelegten sechsten Jahre, bis dahin zum zwölften Jahre, völlig durchgemacht werden, und wird ganz unfehlbar von ihnen gefaßt seyn.

Bei diesem Unterricht wird die Stimme als Instrument gebraucht, sonach mit dem Gesangunterricht ebenmäßig vorgeschritten, und mit gutem Erfolg geübt, denn von jeder Stunde des Unterrichts, wird die Hälfte auf den Gesang verwandt.

Was über diesen Musikelementarunterricht hinaus liegt, als die Verbindung der Töne zu Melodien, und die Verbindung der Akkorde zu Harmonien, welches in die Tonsetzkunst gehört,

wird in den Gymnasien und den höheren Bürger- und Mädchen-Schulen, nach dem zwölften Jahre mit den fähigern Schülern vorgenommen, und in wöchentlich zwei Stunden, bis zur Vollendung ihres funfzehnten Jahres geübt.

Das Ziel wird bei diesem Unterricht dahin gestellt: daß zu einer gegebenen Melodie, von geringem Umfange, eine Unterstimme und etwa zwei Mittelstimmen, und daß zu einer gegebenen Unterstimme, von geringem Umfange eine Melodie und zwei Mittelstimmen, dem reinen Satze gemäß, gesetzt werden. Nach zurückgelegtem zwölftem Lebensjahre kommt der Unterricht zur Erlernung eines, oder auch einiger Instrumente, noch immer früh genug, und es ist alsdann voraus zu sehen ob derselbe mit Erfolg betrieben werden kann oder nicht, indem es sich in der Schule völlig entschieden hat, ob das Kind viel, oder wenig, oder gar kein Talent für die Tonkunst hat.

Wenn der Privatmusikunterricht heutiger Zeit, statt dem Musikelementarunterricht sofort mit der Erlernung eines Instruments, jetzt fast ausschließlich des Klaviers, beginnt, so ist diese Verkehrtheit für das Subject welches so behandelt wird, wie für die Bildung der Tonkunst im Allgemeinen, von sehr großem Schaden.

Der eine, und zwar der wesentlichere Bestandtheil des musikalischen Talents, der Tonsinn wird bei dem Clavier und der ihm ähnlichen Instrumenten gar nicht geübt, sondern nur der Zeitsinn; der Zeitsinn allein ist aber noch gar kein Beweiß von Fähigkeit für die Tonkunst, indem dieser in der Regel fast allen Menschen beiwohnt, wie das der Tanz beweißt.

Wenn bei anderen Instrumenten, außer dem Clavier und der ihm ähnlichen, der Tonsinn auch nicht ganz unbeschäftigt bleibt, so ist das noch kein Grund, mit einem dieser Instrumente statt mit dem Musikelementarunterrichte anzufangen; denn der Unterricht auf einem Instrument, ist ein Zweig der erst auf den Elementarunterricht gepfropft werden kann.

Das Ueben des Tonsinnes besteht nicht allein in dem Vortheil, daß man aus eigenem Vermögen die Töne, in ihrem Verhältniß zu einander, richtig und rein durch die Stimme hervorbringt, denn solches ist Bedingung des musikalischen Talents überhaupt, sondern hauptsächlich darin, daß man den Ton schaffen und behandeln lernt, seine Stärke und Schwäche aus eigener Macht bestimmt, und darthut. Ist das Ueben des Tonsinns aber bis hieher gediehen, so kann man sich nicht nur

jedes Tonstück, das man in Noten sieht, in seinem Inneren klingend, denken, sondern man ist zum Vortrag der Tonstücke selbst schon geschickter, indem man die Grundlage des Ausdrucks, die in der Stärke und Schwäche des Tones besteht, beherrscht; wozu noch kommt, daß vermöge des hier angegebenen Musikelementarunterrichts, der Tonsinn zugleich in der Auffassung der Akkorde geübt und erfahren wird.

Aus dieser Darstellung des Musikunterrichts im Allgemeinen, dürfte endlich wohl unbezweifelt hervorgehen, mit welchem Vortheil in das weitere Gebiet der Tonkunst eingegangen werden kann, wenn die Bestandtheile des musikalischen Talents, Tonsinn und Zeitsinn, zum klaren Bewüßtseyn gebracht, und die Elemente der Tonkunst gehörig und folgegerecht aufgefaßt sind, wie das Alles durch den hier beabsichtigten Musikelementarunterricht erreicht wird.

Ein wesentlicher Theil des Unterrichts besteht darin, den Zeit- und Tonsinn dahin fähig zu machen, daß alle, nicht zu schwierigen Aufgaben, sogleich leicht und richtig aufgelößt werden. Dieses zu können, setzt die Fertigkeit vom Blatte zu singen oder zu spielen, bis zu dem Grade voraus, die einem guten Riepienisten in der Regel

eigen seyn muß. Obgleich nur diese Fertigkeit bei dem Unterricht, im Allgemeinen, nur zu einem mäßigen Grade ausgebildet werden kann, so ist sie drch der Punkt, auf den der Unterricht in mechanischer Rücksicht, losgehen muß. Um nun diesem Punkte als dem unerläßlichsten Gegenstande des Unterrichts, durch den das richtige Zusammenspielen, und durch dieses die Ausführung der Tonstücke erst möglich wird, mit dem größten Vortheil nahe zu kommen, muß der Unterricht sowohl im Gesange, wie bei den Instrumenten, in Gesellschaft getrieben werden.

Bei dem Gesellschafts-Musikunterricht, kann die allgemeine Aufforderung, welche an den Musikunterricht überhaupt gemacht werden muß, nämlich, daß die Uebungen folgerecht und Lückenfrei fortschreiten, und also die vorhergehende Uebung so viel Fertigkeit erzeugt, wie die folgende zu lösen, nöthig macht, durchaus zweckmäßiger und bestimmter erreicht werden, wie das bei dem Einzelnunterricht möglich ist.

Nichts ist bei dem Musikunterricht schädlicher als das immerwährende Stille halten in den Uebungen selbst, welches beweißt daß die Uebungen nicht Lückenfrei sich folgten, denn dadurch wird bei dem Schüler ein stetes Wanken- und Stottern, nicht allein erzeugt, sondern für längere Zeit eingewurzelt.

Bei dem Gesellschafts-Musikunterricht wird dieses Uebel nicht allein gänzlich vermieden, indem das Stillehalten gar nicht statthaft ist, sondern der große Vortheil, das Wesentlichste dieses Unterrichts erzeugt, daß mehrere Schüler, von verschiedener Fertigkeit sowohl auf einem wie auf verschiedenen Instrumenten, zugleich und von einem Lehrer unterrichtet werden können, und der Zeit- und Tonsinn mit dem größten Vortheil, bei weitem mehr wie es bei dem Einzelnunterricht möglich ist, geübt werden.

Die großen Vortheile, dieses gesellschaftlichen Unterrichts, sind demnach jedem Unbefangenen klar; wenn gleich viele Privatmusiklehrer, ja fast alle gegen ihn eingenommen seyn möchten, was begreiflich ist. Wenn derselbe zur Zeit noch wenig, fast gar nicht, auf eine zweckmäßige Weise betrieben wird, so kömmt solches daher, daß gewisse Eigenschaften des Lehrers bedingt werden, unter denen die größten und unentbehrlichsten die sind, daß der Lehrer selbst Componist, überhaupt aber in der Tonkunst umsichtig, wie auch dem Unterricht besonders zugethan seyn muß. Wird dieser Unterricht aber erst bedeutend ausgebildet seyn, so ist die Eigenschaft Componist zu seyn erläßlich, indem alsdann die für diesen Unterricht nöthigen Tonstücke allgemeiner seyn werden.

Durch diesen gesellschaftlichen Unterricht, soll derjenige Unterricht wo ein Lehrer einen Schüler unterrichtet, durchaus nicht aufgehoben, sondern vielmehr zu einem großen Vortheil gestellt werden. Wenn durch den gesellschaftlichen Unterricht der Zeit und Tonsinn und die Handhabung des Instruments oder der Kehle geübt genug ist, um mäßig schwere Tonstücke vom Blatte richtig und rein vorzutragen, sowohl allein wie in der Gesammtheit, dann tritt der besondere Unterricht ein, wo der Lehrer alle Eigenheiten des einen Instruments worin er selbst Meister ist, oder des Gesanges, dem Schüler erklärt und aneignet.

Der sogenannten Privatmusiklehrer dürfte es demnach wenigere als bisher geben, aber in jedem Falle bessere, sei es bei dem Gesellschaft- oder dem Einzelnunterricht, denn jeder muß durchaus das ganz verstehen was er lehrt, welches leider heut zu Tage so selten angetroffen wird. Wohin das aber auch zum Schaden der Tonkunst geführt hat, liegt offen da, und hat überdem die Schüler, ganz unnütz, um viel Geld und viel Zeit gebracht.

Plan zu einer Normal-Musikschule.

Wenn die Kunst durch die Künstler verfallen kann, so muß sie auch durch sie können gehoben,

ben, oder vor dem Verfall geschützt werden. Hiezu gehören aber Kunstbildungsanstalten, in denen der angehende Künstler ordnungsmäßig und folgegerecht in die Kunst geführt wird.

Der lange und mühsame Weg der eigenen unregelmäßigen Betrachtungen und Erfahrungen, auf dem schon mancher vorzüglicher Kunstjünger ermattet, wohl auch zu Grunde gegangen ist, muß von den Jüngern der Tonkunst, wenn sich nicht ganz besondere Ereignisse für den einen oder den andern gestalten, noch stets gewandelt werden, denn es giebt keine eigentliche Bildungsanstalten, für die angehenden Tonkünstler.

In den hier voranstehenden Ansichten ist entwickelt worden, erstens: woran jetzt das Bildungsgeschäft der Tonkunst vorzüglich leidet, und zweitens: welche Mittel dawider anzuwenden sind. In Bezug auf das Letztere hat der Verfaßer dieses die Theorie der Tonkunst, nach den hier gegebenen Grundzügen, wie die daraus hervorgehende Lehre der Harmonie; dann den dieser Theorie gemäß geordneten Musikelementarunterricht, und den auf diesen folgenden Gesellschaftsunterricht für den Gesang, und das Instrumentenspiel, bearbeitet.

Diesen gemäß, beabsichtigt der Verfasser, eine Bildungsanstalt für angehende Tonkünstler

zu errichten, die für die Tonkunst im Allgemeinen und deren Getriebe wie es die Zeit jetzt gestaltet hat, noch einen mehrseitigen Vortheil bieten soll.

Erstens: Jünglingen, welche mit entschiedenem Talent für die Tonkunst, sich als Künstler vom Fache bekennen wollen, soll diese Anstalt in der theoretischen und praktischen Musik, einen vollständigen Unterricht gewähren.

Zweitens: Denjenigen, welche in der Tonkunst schon erfahren sind, sich aber vorzugsweise zu Musiklehrern ausbilden wollen, soll diese Anstalt einen besonderen zu diesem Zwecke geeigneten Unterricht gewähren.

Drittens: Sie soll Denjenigen, die schon in der Musik erfahren sind, aber weiter in sie eindringen, besonders der Tonsetzkunst, und allem zu ihr Gehörigen sich befleißigen wollen, einen hiezu geeigneten Unterricht gewähren.

In dieser Anstalt soll der Unterricht auf allen bei einem Orchester üblichen Instrumenten, wie auch im Klavierspiel, und dem Gesange getrieben werden. Die Zöglinge dieser Anstalt, sollen weder zu Virtuosen noch Componisten gerade zu bestimmt, sondern nur durchaus zu tüchtigen Musikern die mit allem ausgerüstet sind, um mit Vortheil in das weitere Gebiet der Tonkunst ein-

dringen zu können, ausgebildet werden. Dem zufolge müssen sie die Handhabung jener sämmtlichen Instrumente bis zu einem gewissen Grade, erlernen, sich aber vorzugsweise einem Saiten-Instrument, und einem Blase-Instrument, widmen, und nebst diesen beiden Instrumenten welche den Vorzug behalten, dem Klavierspiel und dem Gesang obliegen. Das Talent des Zöglings, der hier zum Tonkünstler gebildet werden will, muß bei der Aufnahme völlig entschieden seyn. Als Bedingung wird zum voraus dabei festgesetzt, daß derselbe eine nicht schwere Stimme, bei einem mehrstimmigen Gesange, und desgleichen auf irgend einem Instrumente, bei der Instrumentalmusik ausführen kann.

Diejenigen, welche in dieser Anstalt den Musikunterricht im Allgemeinen studiren wollen, als den Musikelementarunterricht und den Gesellschafts-Musikunterricht, bleiben hier nicht bei der Theorie desselben stehen, sondern können solchen sich hier durch Beispiel und That aneignen.

Diejenigen, welche die Tonsetzkunst und alles zu ihr Gehörige in dieser Anstalt studieren, haben zugleich den großen Vortheil, die Behandlung sämmtlicher Instrumente die in einem Orchester gebräuchlich sind, hier kennen zu lernen,

so

so wie den daß sie ihre Versuche in der Composition, in der Anstalt sogleich ausführen können, wodurch sie sich überzeugen, was diese oder jene ihrer Ideen, oder Ansichten von der Instrumentirung, für Wirkung machen.

Für den ersten Unterrichtsgegenstand ist die Zeit, in der solcher als beendigt zu betrachten ist, unbestimmt.

Für die beiden letzten Unterrichtsgegenstände, wird aber ein halb- oder ganzjähriger Cursus eröffnet, und jeder Theilnehmer desselben, kann nach deßen Beendigung abgehen, oder auch in der Anstalt verbleiben.

Außerdem wird mit dieser Bildungsanstalt, eine Gesellschaft, „die Freunde der Tonkunst" gestiftet, die aus einheimischen und auswärtigen Mitgliedern sowohl Tonkünstlern wie Tonkunstfreunden besteht. Diese hält alles im Auge, was irgend für die Tonknnst und deren Fortbildung Neues geschieht, oder was von Altem aufgeregt wird.

Die Eingaben der Auswärtigen, und die Vorträge der anwesenden Mitglieder in dieser Beziehung, werden in den Sitzungen welche die Gesellschaft zu bestimmter Zeit hält, vorgetragen, und besprochen. Nach Maaßgabe des Stoffes welcher dadurch gewonnen wird, kann die Gesellschaft in

jähr-

jährlichen Heften, ihre Erfahrungen und Ansichten über die Bildung der Tonkunst, und über alles was in naher oder entfernter Beziehung in dieser Hinsicht zu ihr steht, nebst den Resultaten welche die Normal-Musikschule selbst liefert, herausgeben.

An die Leser.

Wie wenig Geschick zu einem Schriftsteller, der Verfasser dieses Büchleins hat, fühlt er gewiß mehr, denn der Leser und Beurtheiler deßelben. Tritt er dennoch als solcher hiemit auf, so geschieht es darum, weil er glaubt, daß seine Ansichten und das Vorhaben welches durch sie begründet werden soll, für die Tonkunst von einigem Vortheil seyn könnte. Diejenigen Künstler und Kunstfreunde denen ernstes Streben in der Kunst etwas gilt, werden sich, was dieses Werkchen betrifft, mehr an der Sache, als an dem mangelhaften Vortrag derselben halten. Auch dem beabsichtigten Unternehmen ihren Beifall, vielleicht auch Unterstützung, nicht versagen, wenn gleich sie mancher der hier dargelegten Ansichten nicht unbedingt beipflichten sollten.

Die Kunstgenossen überhaupt, bittet der Verfasser, gegenwärtige Ansichten nicht ohne eine

stren-

strenge Prüfung, zu verdammen. Seine Absicht ist, der Bildung der Tonkunst, im weitesten Sinne des Worts, zu helfen, und da er sie deßen auch verpflichtet hält, und ihnen durch sein Unternehmen nur Vortheil zu bringen glaubt, so hofft und wünscht er, wenn nicht Anerkennung, doch auch nicht Anfeindung, zu finden. Doch auch diese kann er ertragen, und sind sonsten nur die Umstände seinem Vorhaben gefügig, so wird er dennoch mit Muth und Beharrlichkeit sehen, seinem vorgesetzten Ziel so nahe wie möglich zu kommen.

An die Tonkünstler und Tonkunstfreunde.

Die Elemente der Musik, und die Regeln nach welchen sie sich bewegen, wenn sie zu Tonkunstwerken angewandt werden, hat die Natur in einfachen und reinen Formen dargelegt, welche von jedem Kunstfähigen leicht gefunden und ganz klar aufgefaßt werden können.

Wenn nun diese Formen für die Musik, in einer Verwirrung sich befinden, in die sie die Theoretiker gebracht haben, so ist der Gegenstand

dieses Werkchens der, auf die Mittel aufmerksam zu machen, durch welche diese Formen aus ihrer Verwirrung hervorgehoben, und für jeden Kunstbegabten, zur klaren Anschauung gebracht werden können.

Demzufolge hat der Verfasser dieses, nach den vorher dargelegten Grundzügen zu einer Theorie der Musik, solche bearbeitet, und wird selbige noch in diesem Jahr herausgeben, unter dem Titel: Theorie der Musik, ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde.

Diese Theorie wird, wie daß die Grundzüge dazu andeuten, und die Ideen welche dieses Werkchen überhaupt darüber ausspricht, ihre Grundsätze weder von der Musik der Griechen, noch der einer andern Nation hernehmen, sondern nur die Grundsätze nach welchen die Natur selbst das Tongebäude aufgeführt hat, erklären.

An die befangenen Kunstgenossen.

Nicht die Mittel der Kunst und ihre Handhabung ist das Preis- und Ruhmwürdige nach dem der Tonkünstler zu streben hat, sondern dasjenige ist es, welches durch diese Mittel im ächten Geiste der Kunst geschaffen wird.

Wenn

Wenn bei Euch, meine lieben Kunstgenossen, diese Ueberzeugung fest und allgemein seyn wird, dann erst werdet Ihr eigentliche Tonkünstler seyn.

Ihr werdet es denn vermögen, die große Schaar von Tonkunstliebhabern, welche mit durch Euch hervorgehen, zu einer klaren Ansicht in dieser Kunst zu bringen, und dadurch diesen ihr Einwirken auf dieselbe, und die Tonkünstler, wahrhaft wohlthätig machen, was es leider jetzt nicht ist.

Trachtet nach der Kunst, und ihrem Himmelreich, und alles andere wird Euch von selbst zufallen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Urban, Christian,

Über die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht Zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben

Elbing 1823

Mus.th. 3508
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599679-1